М. Л. ГАСПАРОВ

СОВРЕМЕННЫЙ РУССКИЙ СТИХ

МЕТРИКА И РИТМИКА

Абонемент

М. Л. ГАСПАРОВ

СОВРЕМЕННЫЙ РУССКИЙ СТИХ

МЕТРИКА И РИТМИКА

ИЗДАТЕЛЬСТВО
«НАУКА»
МОСКВА
1974

Книга посвящена стиху русской поэзии XX века. Впервые дан подробный анализ таких современных стихотворных размеров, как дольник, тактовик, акцентный стих; рассматриваются изменения, происшедшие с такими традиционными стихотворными размерами, как ямб, хорей, анапест, амфибрахий; выявляются некоторые общие законы организации и развития русского стиха.

Ответственный редактор
Л. И. ТИМОФЕЕВ

Шадринская центральная городская БИБЛИОТЕКА

Г $\frac{70202-0478}{042(1)-74}$ 253—74

© Издательство «Наука», 1974 г.

ПРЕДИСЛОВИЕ

«Современный русский стих» — это стих русской поэзии XX века. В начале этого столетия, в эпоху Блока и Маяковского, русский стих пережил настоящее обновление. Вошли в употребление многие новые размеры из числа чисто-топических, открылись малоупотребительные раньше вариации старых силлабо-тонических размеров. Обновление стиха потребовало осмысления: оно стало толчком для обновления стиховедения. Так произошел переворот в стиховедении, начатый Андреем Белым, продолженный в трудах В. М. Жирмунского и Б. В. Томашевского, завершенный Н. С. Трубецким и Р. О. Якобсоном. Именно благодаря этому перевороту стиховедение в наше время стало одной из самых разработанных отраслей поэтики, а русское стиховедение — одним из самых разработанных в мире.

Однако случилось так, что преимущественное внимание стиховедов 1910 — 1920-х годов оказалось направленным не на современный, а на классический стих. Стих XIX в. пересматривался в свете опыта XX в., но самый стих XX в., послуживший толчком для новых исследований, оставлялся без детального рассмотрения. Он был в это время не объектом изучения, а фактом непосредственного эстетического переживания. О метрике и ритмике Пушкина говорили и спорили с точными цифрами в руках, о метрике и ритмике Блока и Маяковского — с по-

мощью словесных и подчас расплывчатых характеристик. Этот разрыв чем дальше, тем больше тормозил изучение современного стиха.

Между тем ясно: никакой анализ поэтического произведения невозможен, когда исследователь даже не в состоянии сказать, каким размером оно написано, а стало быть, в ряду каких других произведений той же стихотворной формы оно стоит и какого рода содержание ассоциируется с этой формой в сознании читателя. Применительно к русскому классическому стиху эта проблема не стоит: здесь не приходится задумываться над тем, как отличить ямб от хорея. Но применительно к современному русскому стиху эта проблема стоит очень остро: до сих пор все многообразие неклассических размеров огульно именовалось «чисто-тоническим стихом», хотя ясно, что сказать об «Облаке в штанах»: «оно написано чисто-тоническим стихом», — так же недостаточно, как сказать о «Евгении Онегине»: «он написан силлабо-тоническим стихом». Вопрос об определении, дифференциации, выделении здесь отдельных стихотворных размеров и традиций связанного с ними содержания — насущный вопрос современного советского стиховедения. Это вопрос не только теоретический, но и практический, потому что всеми этими до сих пор не определенными размерами и сейчас пишутся многие тысячи стихотворных строк.

Этому вопросу и посвящено предлагаемое исследование. Однако так как, разумеется, сегодняшний день русского стихосложения теснейшим образом связан со всей его прошлой историей и так как новоупотребительные неклассические стихотворные размеры живут в современной системе стихосложения лишь рядом и в соотнесении с традиционными классическими размерами, то наша работа неизбежным образом захватывает материал и русской классической поэзии, и даже русского народного стиха.

Исследование открывается обзором исторического развития метрического репертуара русской поэзии. При всей своей неизбежной краткости и схематичности этот обзор может служить предварительным введением не только в проблематику этой книги, но и во всю ту коллективную работу по истории русского стиха, которая в настоящее время деятельно ведется стиховедами разных городов, координируемыми стиховедческой группой ИМЛИ им. А. М. Горького.

Следующая за нею глава о ямбе и хорее XX в. написана в традиции, хорошо разработанной исследователями от А. Белого до К. Тарановского: она продолжает начатое ими изучение этих самых распространенных классических размеров на новом материале, так что в конечном счете читатель впервые получает в свое распоряжение материал по всей истории этих размеров от Ломоносова до Вознесенского без каких-либо пробелов.

Глава о трехсложных размерах — амфибрахии и анапесте — одна из наиболее насыщенных материалом в книге: здесь фактически впервые приходится подступаться к анализу таких малоисследованных вопросов, как сравнительная сила ударений и словоразделы в стихе; а вопросы эти имеют значение для изучения не только трехсложных размеров, но и всей ритмики русского стиха вообще. Автор старался здесь представить как можно больше материала, который может оказаться полезным для последующих исследователей этих актуальных проблем.

Только после этого следует основная часть книги — главы о неклассических размерах, впервые широко освоенных поэзией XX в.: о дольнике, тактовике и акцентном стихе. Термины эти были в ходу и ранее; здесь мы впервые пытаемся наполнить их точным содержанием, дать определение и характеристику метрических параметров каждого размера, наметить основные черты их генезиса и эволюции. Исследование всякий раз начинается с разбора конкретного стихотворного материала поэзии XX в., привлекаемого очень широко, а отсюда переходит к рассмотрению сравнительного материала и к выявлению все более общих законов строения и развития русского стиха.

К сожалению, ограниченный объем книги не давал возможности для желаемой равномерности изложения: две главы, о трехиктном дольнике и о народном стихе, помещены здесь в сокращенной форме, только в виде развернутых тезисов и таблиц. Впрочем, одна из этих глав уже появлялась в печати, а другая готовится к печати в более пространном виде. Думается все же, что публикуемые полностью главы «Четырехиктный дольник», «Тактовик в поэзии XX в.» и, особенно, две заключительные главы о стихе Маяковского содержат достаточно материала, чтобы судить не только о собранных фактах, но и о логике и методе их исследования в настоящей работе.

Понятно, что исследование такого рода не допускало априорного подхода: все выводы должны были исходить из тщательного анализа огромного материала с помощью квантитативных методов — сколь можно более широких и точных подсчетов. Обосновывать право этих методов на существование в наше время уже нет надобности: сама практика показала, что без их применения современное стиховедение невозможно. Конечно, методология стиховедения (и, шире, поэтики) никоим образом не сводится к этим точным методам; однако результаты, полученные с их помощью, непременно требуют учета всеми другими методами. Основные способы применения точных методов разработаны в стиховедении давно, и автор этой книги заботился не столько об их усовершенствовании, сколько об их приложении к новому материалу. Перспективность такого приложения кратко рассмотрена во вводной главе исследования.

Книга открывается кратким обзором систематики основных понятий, употребляемых в современном русском стиховедении; при всей краткости он может представлять некоторый интерес для изучающих теорию литературы. Данные здесь значения терминов твердо выдерживаются на протяжении всей книги. Каждая глава содержит краткое заключение с основными выводами по ее материалу — как более конкретными, так и более общими. Наиболее общие теоретические итоги исследования кратко суммированы в заключении ко всей книге. Заканчивается книга подробной (хотя, конечно, не исчерпывающей) библиографией работ по современному русскому стиховедению. Все ссылки в тексте на использованную научную литературу обозначены соответствующими номерами этого библиографического перечня.

Работа, подытоженная в книге, велась более 12 лет. Это имело свои недостатки: при начале ее приходилось довольствоваться меньшей степенью детальности анализа, чем та, которой удалось достичь при ее завершении (достаточно сравнить главу о 3-иктном дольнике, написанную раньше других, и главу о трехсложных размерах, написанную позже других). Но это имело и свои преимущества: предварительные результаты работы в виде статей и докладов делались известны многим специалистам и проходили проверку в практике коллег-стиховедов. Именно эта практическая проверка опытом подтвердила примени-

мость предложенных здесь определений дольника, тактовика, акцептного стиха и других категорий. Обоснованные впервые лет 10—12 назад, теперь они уже появляются в стабильных справочниках и учебных пособиях.

В ходе обсуждения различных частей этой работы были высказаны также многие полезные критические замечания. Большинство из них учтены в книге с благодарностью. Однако некоторые упреки, наиболее общего характера, требуют оговорок здесь же, в предисловии.

Первый упрек: в работе слишком много фактов, слишком мало обобщений. Это не совсем так. Те обобщения, которые вырастают из фактов, здесь есть; они кратко формулируются в конце каждой главы и в конце всей книги. А тех обобщений, которые опережают факты, здесь и не должно быть, как они порой ни соблазнительны, — это относится прежде всего к суждениям о содержательности, о выразительной силе стиха. Это тема отдельного исследования, которое должно проводиться другими методами.

Второй упрек: в работе слишком много обобщений, слишком мало индивидуальных характеристик стиха отдельных поэтов и произведений. Но таково свойство всякой науки: стремиться к выявлению общего, а не индивидуального в каждом явлении. Дать индивидуальную характеристику произведения — это значит показать, какие оно имеет общие признаки с другими произведениями того же жанра, стиля, направления, эпохи и т. д., и в чем оно от этих общих признаков отступает. Таким образом, индивидуальная характеристика возможна только на фоне общей характеристики жанра, эпохи и т. д. Такой общей характеристикой русского стиха XX в. наша наука еще не располагала; дать ее — главная задача этой книги; а на ее фоне будут возможны и индивидуальные характеристики поэтов и произведений.

Третий упрек: метод работы — количественный, а не качественный, он выявляет признаки, не ощутимые непосредственно, а лишь выделяемые умственно. Но одно без другого не существует: непосредственно ощутимые качественные характеристики слагаются именно из тех непосредственно неощутимых количественных характеристик, выявление которых и составляет задачу науки. Качественными методами можно описать, каким представляется нам произведение, но только количественны-

ми методами можно объяснить, почему оно представляется именно таким.

Четвертый упрек: материал работы — неоднородный, он включает без разбора и хорошие и плохие стихи, и талантливых и бездарных поэтов. Но научность требует объективного отбора материала, а критерий «хорошо — плохо» всегда субъективен: можно ли установить, например, кто талантливей — В. Туманский, В. Шершеневич или И. Кобзев? За пределами очень небольшого круга имен всякий выбор будет субъективен; единственное средство смягчить эту субъективность — расширить круг привлекаемого материала сколь можно больше: это мы и старались делать.

Трем стиховедческим коллективам автор более всего обязан за помощь в настоящей работе: группе стиховедедения ИМЛИ АН СССР под руководством чл.-корр. АН СССР Л. И. Тимофеева, группе изучения стихотворной речи при МГПИИЯ им. М. Тореза под руководством проф. И. Р. Гальперина и А. А. Леонтьева, семинару при кафедре теории вероятностей МГУ под руководством акад. А. Н. Колмогорова. В частности, глубоко признателен автор В. С. Баевскому, К. Д. Вишневскому, С. И. Гиндину, М. М. Гиршману, А. Л. Жовтису, В. В. Иванову, А. П. Квятковскому, М. А. Красноперовой, Ю. И. Левину, Ю. М. Лотману, В. А. Никонову, А. А. Петрову, А. В. Прохорову, П. А. Рудневу, М. Г. Тарлинской, Ю. Л. Фрейдину, В. Е. Холшевникову, М. П. Штокмару и многим другим, чьи советы и замечания были неоценимой помощью в работе над книгой. Особенно велика его благодарность акад. В. М. Жирмунскому, акад. А. Н. Колмогорову, проф. К. Ф. Тарановскому, проф. С. М. Бонди и старейшине русского стиховедения — С. П. Боброву, многолетние беседы с которым были толчком и поддержкой для многих положений этой работы. Светлой памяти его посвящается эта книга.

ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ РУССКОЙ МЕТРИКИ

Стих есть речь, расчлененная на относительно короткие отрезки, каждый из которых также называется *«стих»*. Противоположное понятие — *проза*. Проза также естественно членится на речевые такты (*«колоны»* или *«члены»*), но там это членение до некоторой степени произвольно (одни и те же слова часто с равным правом могут быть объединены в два коротких колона или в один длинный) и всегда совпадает с синтаксическим членением текста. В стихе это членение на отрезки является обязательным, единообразно заданным для всех читателей (в современном стихе это обычно выражается графическим членением текста на строки; поэтому термин *«строка»* часто синонимичен термину «стих»); и оно может не совпадать с синтаксическим членением текста (такое несовпадение называется *enjambement* — «перескок», «перенос» , «переброс»).

Членение стихотворного текста на стихи порождает соотнесенность и соизмеримость этих стихов.

Соотнесенность означает, что каждая часть текста соотносится в восприятии не только с непосредственно предыдущими и последующими частями текста (как в прозе), но и с аналогичными частями всех предыдущих и последующих стихов (соотносятся между собой все начала стихов, все середины стихов и т. д.). Таким образом, прозаический текст имеет одно измерение, стихотворный — два измерения: это разом увеличивает сеть связей, в которых

находится каждое слово в стихе, и тем самым повышает семантическую емкость стиха.

Соизмеримость означает, что все стихи воспринимаются как психологически равные единицы текста. Это ощущение психологического равенства ищет подтверждения в ощущении фонетического равенства стихов. Равные или близкие по объему стихи слух воспринимает как норму, неравные — как отклонения от нормы. Это побуждает при восприятии и исследовании выделять в стихах как основу их ритма тот фонетический признак, по которому эти стихи обнаруживают наибольшее сходство. В зависимости от признака, выделяемого в качестве основы соизмеримости, стихи относятся к той или иной системе стихосложения.

Систем стихосложения в русской поэзии имеется три, не считая переходных. *Силлабическая* система — та, в которой единицей соизмеримости является слог. *Силлабо-тоническая* система — та, в которой единицей соизмеримости является повторяющееся сочетание слогов (ударных и безударных). *Тоническая система* — та, в которой единицей соизмеримости является слово (несущее ударение). Конечно, эти признаки соизмеримости не являются взаимоисключающими: стихи, близкие по числу слогов, близки и по числу ударений, и наоборот; но при определении системы стихосложения некоторого текста за основу принимается тот признак, по которому сходство стихов оказывается наибольшим. Если это сходство по данному признаку достигает полного тождества, то такие стихи называются соответственно «изосиллабическими», «изометрическими» (или «монометрическими») и «изотоническими».

Из трех систем стихосложения наиболее разработанной в русской поэзии является силлабо-тоническая. В основе ее лежит понятие метра.

Метр есть упорядоченное чередование сильных и слабых мест в стихе. Сильное место называется *икт* (или *арсис*), слабое место — *междуиктовый интервал* (или *тесис*). В силлабо-тоническом стихе сильное место равняется одному слогу, слабое место — одному или двум слогам. Повторяющееся сочетание сильного и слабого места называется *стопа*. В зависимости от расположения слогов внутри стопы различаются следующие пять метров («плюс» — слог сильного места, «минус» — слог

слабого места):

хорей	+−	+−	+−	+−	. . .
ямб	−+	−+	−+	−+	. . .
дактиль	+ − −	+ − −	+ − −		. . .
амфибрахий	− + −	− + −	− + −		. . .
анапест	− − +	− − +	− − +		. . .

Длина стиха каждого метра называется его *размером* и определяется числом стоп: так, размеры хореического метра — это *2-стопный, 3-стопный, 4-стопный* хорей и т. д. Если в тексте упорядоченно чередуются стихи разных размеров одного метра, такой стих называется *разностопным* урегулированным (или просто разностопным). Если в стихе неупорядоченно чередуются стихи разных размеров одного метра, такой стих называется *вольным.* Термины «размер» и «метр» иногда употребляются как синонимы.

Хорей и ямб объединяются в понятии «*двусложные*» (двудольные) метры; дактиль, амфибрахий и анапест — в понятии *«трехсложные»* (трехдольные) метры. Существование в русском стихе более длинных стоп (четырехсложных, пятисложных метров) — вопрос спорный.

Сильные и слабые места в силлабо-тонических метрах различаются по характеру слогов, которые могут их занимать. Одни позиции в стихе могут быть заняты только *обязательно-ударными слогами* (условный знак —, –́), другие — *обязательно-безударными слогами* (условный знак ∪, ⌒), третьи — *произвольными слогами,* т. е. как ударными, так и безударными (условный знак ×). Последнее сильное место в стихе может быть занято только обязательно-ударным слогом (–́), слабое место после последнего сильного — только обязательно-безударным слогом (⌒); остальные позиции в стихе заполняются в двусложных и трехсложных метрах по-разному. В двусложных метрах сильные места заполняются произвольными слогами, слабые — обязательно-безударными:

4-ст. хорей	×∪	×∪	×∪	–́ (⌒)
4-ст. ямб	∪×	∪×	∪×	∪–́

В трехсложных метрах сильные места заполняются обязательно-ударными слогами, слабые — обязательно-

безударными:

3-ст. дактиль	—∪∪	—∪∪	—́ (∩∪)
3-ст. амфибрахий	∪—∪	∪—∪	∪—́ (∩)
3-ст. анапест	∪∪—	∪∪—	∪∪—́

Обоснование и частичное уточнение этих предварительных схем будет предложено далее.

Ударение, стоящее на сильном месте, называется *схемным* (или *метрическим*) ударением. Появление безударного слога на сильном месте называется *пропуском схемного ударения*. Ударение, стоящее на слабом месте, называется *сверхсхемным ударением* (или *отягчением*). Сочетание сверхсхемного ударения с пропуском соседнего схемного называется *сдвигом ударения*. Сверхсхемное ударение и пропуск схемного ударения в русской силлабо-тонике не могут совмещаться в одном слове («запрет переакцентуации»); поэтому сверхсхемные ударения могут приходиться лишь на слова, не превышающие объемом междуиктового интервала: на 1-сложные в ямбе и хорее, на 1- и 2-сложные в дактиле, амфибрахии и анапесте.

Таким образом, «обязательность» ударности или безударности на тех или иных словах есть понятие относительное. По существу, только последнее ударение в стихе и безударность следующего за ним слога не допускают исключений — являются *константами* (—́), ∩. Обязательно-ударные и обязательно-безударные слоги внутри стиха допускают отклонения от абсолютной обязательности — являются лишь *доминантами* (—, ∪). Наконец, ударность произвольных слогов определяется лишь ритмическими *тенденциями* того или иного размера (×). Константы, доминанты и тенденции — это три степени (в порядке убывания) *ритмического ожидания* или *предсказуемости* каждого очередного слога. Такое ритмическое ожидание (предсказуемость) — главный признак наличия метра в стихе.

Стихи, в которых все сильные места заполнены ударениями, называются *полноударными ритмическими вариациями* данного размера; стихи, в которых есть пропуски схемных ударений, называются *неполноударными ритмическими вариациями*. Так, 3-стопный ямб может иметь 1 полноударную ритмическую вариацию (ударения на I,

II, III стопах) и 3 неполноударных (ударения на I и III; на II и III; только на III стопе). Стихи, несущие сверхсхемные ударения, называются *сверхсхемноударными* вариациями данного размера. Противопоставление сильных и слабых мест, образующее метр, наиболее отчетливо в полноударных вариациях, свободных от сверхсхемных ударений. В других ритмических вариациях для подчеркивания метра может служить *скандирование* — искусственное чтение, ставящее ударения на всех сильных местах и скрадывающее их на всех слабых местах.

Каждая ритмическая вариация имеет по нескольку *словораздельных вариаций*, различающихся положением *словоразделов* между словами, составляющими стих. Если слово, стоящее перед словоразделом, оканчивается на ударный слог, то словораздел называется *мужским* (М); если на 1 безударный, то *женским* (Ж); если на 2 безударных, то *дактилическим* (Д); если на 3 безударных, то *гипердактилическим* (Г); если на 4 безударных, то *пентоническим* (П). Так, ритмическая вариация 3-стопного ямба с ударениями на I и III стопе может иметь 4 словораздельных вариации: М, Ж, Д и Г.

Словораздел, занимающий во всех стилях некоторого текста постоянную позицию, называется *цезурой*; обычно он расположен в серединной части стиха и делит стих на два *полустишия*. В таком случае размер называется *цезурным* (например, цезурный 5-стопный ямб). Цезура как граница полустиший может приобретать черты сходства со стихоразделом как границей стихов: предцезурное сильное место становится обязательно-ударным, а окончание первого полустишия между ним и цезурой может быть короче (*цезурное усечение*) или длиннее (*цезурное наращение*), чем при ровной последовательности стоп.

Слоги, предшествующие первому сильному месту в стихе, называются *анакрусой*. Слоги, следующие за последним сильным местом в стихе, называются *окончанием* (или *клаузулой*). Окончания стиха, как и словоразделы, могут быть мужскими, женскими, дактилическими, гипердактилическими и т. д. В счете стоп стиха безударные слоги окончания не учитываются.

Если в стихотворном тексте свободно чередуются ямбические строки с хореическими, то его определяют как *двусложный размер с переменной анакрусой*; если дак-

тилические с амфибрахическими и анапестическими — то как *трехсложный размер с переменной анакрусой.* Если в стихотворном тексте строки разных метров чередуются упорядоченно (например, через одну), то его определяют как *строчные логаэды* (термин не общепринятый). Если в стихотворном тексте каждая строка складывается из нетождественных стоп — т. е. сильные места, икты, разделены неравносложными междуиктовыми интервалами, последовательность которых во всех строках одинакова, — то его определяют как *стопные логаэды* или просто *логаэды* (термин общепринятый). Это пограничное явление между силлабо-тоническими размерами и размерами, переходными к чистой тонике.

Тоническая система, в отличие от силлабо-тонической, метра не имеет: ударения в ней учитываются слухом, но слоговой объем междуударных интервалов не учитывается, и потому упорядоченного чередования сильных и слабых мест, позволяющего говорить о ритмическом ожидании (предсказуемости) каждого очередного слога, здесь нет. Однако между силлабо-тонической и тонической системой может существовать ряд переходных размеров, в которых слоговой объем междуударных интервалов колеблется, но в ограниченных пределах. В этой книге делается попытка выделить два таких переходных размера — *дольник* и *тактовик* (каждый из которых может быть 2-иктным, 3-иктным и т. д.). В отличие от них те формы тонического стиха, в которых слоговой объем междуударных интервалов ничем не ограничен, называется *акцентным стихом* (2-ударным, 3-ударным и т. д.).

Силлабическая система, как и тоническая, метра не имеет: слоговой объем стиха (а при наличии цезуры — и полустишия) в ней учитывается слухом, но положение ударных слогов не учитывается, и поэтому ритмическое ожидание (предсказуемость) отсутствует и здесь. Между силлабо-тонической и силлабической системой тоже может существовать ряд переходных размеров, в которых с большей или меньшей свободой допускается сдвиг метрических ударений; но на практике они почти не разработаны.

Рифмой называется созвучие (т. е. тождественное или сходное звукосочетание, как правило, включающее в себя ударный слог), систематически повторяющееся на определенном месте стиха, обычно — на конце. В схематичес-

кой записи рифмы обозначаются буквами латинского алфавита (женские рифмы — прописными, мужские — строчными). По характеру чередования рифмующих стихов различается рифмовка *смежная*, или парная (AAbb), *перекрестная* (AbAb) и *охватная* (AbbA). Нерифмованные стихи называются также *белыми стихами*.

Для метрики значение рифмы заключается в том, что связанные рифмой стихи или полустишия соотносятся друг с другом в большей степени, чем с остальными стихами, и соизмеримость их ощущается больше. Особенно это заметно в акцентном стихе с его отсутствием метра: рифмованный акцентный стих, в котором каждая строка соотносится прежде всего с рифмующейся строкой, и нерифмованный акцентный стих, в котором каждая строка соотносится только со всей массой остальных строк, воспринимаются очень различно. Поэтому иногда из акцентного стиха выделяются как отдельные виды, с одной стороны, *раешный стих* — акцентный стих со смежной рифмовкой, т. е. с наиболее ощутимой соотнесенностью отдельных строк,— и, с другой стороны, *свободный стих* — акцентный стих нерифмованный, т. е. с наименее ощутимой соотнесенностью отдельных строк.

135697

Строфой называется группа стихов, объединенных схемой чередования размеров и/или окончаний и рифм, правильно повторяющейся на протяжении всего стихотворного текста. По объему строф различаются *двустишия, трехстишия, четырехстишия* и т. д. с различным расположением стихов разных размеров, окончаний, рифм. Для метрики значение строфического строения заключается в том, что строки, занимающие одинаковое положение в строфе, соотносятся друг с другом в большей степени, чем с остальными стихами, и соизмеримость их ощущается больше.

Таким образом, стиховая речь представляет собой сложную и многостепенную систему выделений слогов, стоп, стихов и строф, в которой каждый очередной член является в большей или меньшей степени ритмически ожидаемым, предсказуемым; подтверждение или неподтверждение этого ритмического ожидания является эстетическим эффектом стихового ритма. Накладываясь на словесный текст, эта система метрических выделений и соотнесений позволяет придать ему семантическую глубину и сложность, недостижимую для прозы.

Шадринская
центральная
библиотека

Глава первая

КВАНТИТАТИВНЫЕ МЕТОДЫ В РУССКОМ СТИХОВЕДЕНИИ: ИТОГИ И ПЕРСПЕКТИВЫ[1]

> ...имеющие уважение к слову должны знать, что существует *математика слова* (как математики всех других искусств), особенно — в стихах.
>
> *А. Блок*

§ 1. *Становление.* Из всех областей литературоведения стиховедение раньше других и шире других стало использовать точные методы количественного анализа. Тому были, по крайней мере, две причины. С одной стороны, элементы звукового уровня в структуре литературного произведения (слоги, ударения, долготы) значительно легче поддавались выделению и подсчету, чем элементы высших уровней (стилистические фигуры, сюжетные мотивы и пр.). С другой стороны, эти элементы звукового уровня обычно образовывали в стихосложении сложную систему, не поддающуюся нормативному описанию посредством правил и запретов. В системе стихосложения различные

[1] Настоящий обзор ни в коей мере не притязает на полноту и охватывает преимущественно те работы последних лет (до 1971 г. включительно), которые представляют собой методологический интерес. Более полная библиография по стиховедению этих лет содержится в статье П. А. Руднева (№ 112); в более широкий контекст истории русского стиховедения ее вписывает обзор К. Тарановского (№ 221), в контекст международного стиховедения — обзор М. Р. Майеновой (№ 213). Несколько иначе группирует проблемы и перспективы точных методов в стиховедении аналогичная статья И. Левого (№ 209). Здесь и далее все ссылки на литературу обозначены соответствующими номерами библиографического перечня.

стихообразующие элементы обычно бывают канонизованы в различной степени: одни из них бывают в данной позиции обязательны (константы), другие лишь преобладают (доминанты), третьи более или менее свободно варьируют (с различными тенденциями). Определить систему стиха — это значит выделить среди стихообразующих признаков константы, доминанты и тенденции; но так как между константами и доминантами, а тем более между доминантами и тенденциями имеется множество переходных ступеней, непосредственно на слух трудно различимых, то здесь исследователь не может обойтись без статистики.

§ 2. Как и многие другие методы литературоведческого исследования, статистический метод впервые был испробован на материале классической филологии. Здесь он был применен в XIX в. для разрешения проблем литературной хронологии и атрибуции и показал хорошие результаты. Так, было замечено, что в ямбическом триметре ранней аттической трагедии распущение стоп встречается реже, а в поздней — чаще; и этот признак до сих пор остается одним из самых надежных критериев датировки пьес Софокла и Еврипида. Подобным же образом использовалась статистика в медиевистике, в шекспирологии и в других областях истории литературы[2]. Это простейшая форма использования подсчетов в стиховедении: сравнение показателей одного периода с показателями других периодов и констатация эволюционных изменений.

Более сложную форму использования подсчетов мы также находим в классической филологии раньше, чем где-нибудь. Так, в одном исследовании о метрике баснописца Федра[3] ставится вопрос: случайно ли в триметре Федра распределение словораздельных вариаций в редкой стопе — прокелевсматике или оно вызвано особыми ритмическими пристрастиями поэта? Исследователь перемножает общие частоты метрических типов слов, складывающихся в ту или иную вариацию прокелевсматика, получает вероятную частоту их случайного сочетания и сравнивает ее с действительной частотой соответствую-

[2] Отличный образец такого использования статистики для датировки стихотворения Ломоносова — в статье В. М. Жирмунского (№ 63); для атрибуции памятников среднеанглийской поэзии — в статье М. Г. Тарлинской (№ 135).

[3] «Phaedri fabulae Aesopiae». Rec. ...L. Havet. Paris, 1895, p. 204–205.

щей вариации у Федра. Расчетные и эмпирические показатели совпадают всюду; стало быть, данное распределение вариаций возникло случайно, как следствие особенностей языка, а не как следствие ритмических предпочтений автора. Это более сложная форма использования подсчетов в стиховедении: сравнение показателей, рассчитанных теоретически, с показателями эмпирическими и констатация авторских ритмических предпочтений.

Эти два способа — выявление ритмических предпочтений автора (или школы, или эпохи) и выявление эволюции этих предпочтений от периода к периоду — и получили дальнейшее развитие в современном стиховедении. Одними из первых перенесли эти методы с экзотического материала античности и средневековья на материал современной поэтической культуры русские стиховеды начала XX в.

§ 3. Понятным образом, в первую очередь был взят на вооружение более простой метод — исследование эволюции ритма от периода к периоду. Это сделали в 1892 г. филолог и педагог Л. Поливанов (№ 109) и в 1910 г. поэт и теоретик искусства Андрей Белый (№ 9). Оба были знакомы с методами классической филологии, Белый прямо ссылался на одно недавнее исследование эволюции ритма греческого гексаметра.

Поливанов исследовал историю дактилической цезуры в русском 6-стопном ямбе. В этом размере возможны два звучания цезуры — мужское, когда III стопа ударна: «Октябрь уж наступи́л, уж роща отряхает...» — и дактилическое, когда III стопа безударна: «И страждут о́зими от бешеной забавы...» Поливанов подсчитал частоту той и другой цезуры у 27 поэтов и открыл отчетливую разницу между стихом XVIII и XIX в.: в XVIII в. господствовала мужская цезура, в XIX в. наряду с ней все чаще встречается дактилическая цезура, доходя до 40 и более процентов. А. Белый исследовал ритм русского 4-стопного ямба, подсчитав пропуски ударений на отдельных стопах у 20 поэтов, и тоже открыл отчетливую разницу между стихом XVIII и XIX в.: оказалось, что в XVIII в. охотнее сохранялось ударение на I стопе и пропускалось на II-й — «На ла́ковом полу моем» — а в XIX в., наоборот, охотнее пропускается ударение на I стопе и сохраняется на II-й — «Адмиралте́йская игла». При этом Белый не ограничился рассмотрением отдельной стопы, как Поливанов, а учел все возможные сочетания пропусков ударений

в 4-стопном ямбе, т. е. все его возможные ритмические формы, числом 7, и даже их различные последовательные сочетания[4]. Эта широта исследования и яркость достигнутых результатов произвели большое впечатление на современников: год издания работы Белого считается чем-то вроде начала русского научного стиховедения. За Белым статистикой стиха занялись Б. Томашевский (№ 147), Г. Шенгели (№ 163), некоторые другие исследователи, и наконец, в 1953 г. появилась итоговая работа — большая монография К. Тарановского «Русские двусложные ритмы» на сербском языке (№ 122, ср. № 124), где просчитано около 350 тыс. строк русских ямбов и хореев всех стопностей от Ломоносова до Фета и выяснены в деталях все частности той эволюции ритма от XVIII в. к XIX в. по каждому размеру, на первые проявления которой наткнулись когда-то Поливанов и Белый.

§ 4. Более труден и поэтому менее употребителен оказался второй, более сложный метод статистического изучения стиха — сравнение теоретических, расчетных показателей с эмпирическими. Здесь зачинателем выступил Б. Томашевский в работе о 4-стопном ямбе «Евгения Онегина» (1917), и на этот раз, по-видимому, вполне независимо от робких опытов классической филологии.

Томашевский рассуждал приблизительно так. Допустим, перед нами строчка: «В волненьи бурных дум своих». В ней 4 слова: 3-сложное с ударением на среднем слоге, 2-сложное с ударением на первом, 1-сложное и 2-сложное с ударением на втором. Мы можем подсчитать, какую часть всего словаря писателя составляет каждый ритмический тип слова, т. е. какова вероятность появления в тексте того или иного слова. Она равна 0,265, 0,117, 0,109, 0,268. Затем, перемножив эти четыре вероятности, мы получим вероятность появления в тексте данного сочетания 4 слов: в нашем случае — около 0,0009. Произведем такой подсчет для каждого словосочетания, возможного в 4-стопном ямбе (около 80 словосочетаний), и сложим все полученные произведения. Получится 0,103: вероятность встретить среди 8—9-сложных словосочетаний фиксированного текста «самородную» строку 4-стопного

[4] Таким сочетаниям («фигурам») Белый уделял особое внимание; неосновательность этой части его теории может считаться доказанной после математической проверки в работах Б. Томашевского (№ 147, стр. 182—187) и Г. С. Васюточкина (№ 26).

ямба равна приблизительно одной десятой. Доля каждого произведения от этой общей суммы и будет теоретической вероятностью появления соответствующего словосочетания в русском 4-стопном ямбе. Для нашего стиха эта вероятность — 0,0087. Исходя из этого, мы можем высчитать теоретическую частоту каждой ритмической формы. «Это те частоты, которые получились бы в воображаемом случае, когда поэт совсем не чувствителен к выразительности форм и вариантов ритма, а стремится только к изложению задуманного «внезвукового» содержания без нарушения правил метра» (А. Колмогоров, № 88, стр 152). С этими расчетными частотами сравниваются действительные показатели изучаемых стихов писателя. Если показатели сходятся, стало быть, данная ритмическая форма для писателя безразлична и употребительность ее определяется лишь данными языка; если показатели расходятся, стало быть, ритмическое чувство писателя предпочитает эту форму или избегает ее по сравнению с остальными: перед нами возмущающее действие ритмического вкуса данного автора, школы, эпохи и пр., и оно-то подлежит нашему изучению [5].

Результаты первых применений нового метода оказались неожиданными: например, оказалось, что стихи с пропуском ударения на II стопе («На ла́ковом полу́ моём») и на III стопе («Когда́ не в шу́тку занемо́г») теоретически равновозможны, а практически второй случай встречается чуть ли не впятеро чаще первого. У самого Томашевского этот метод, по-видимому, вызывал сомнения, и после работы 1917 г. он им не пользовался. В следующей своей работе, «Пятистопный ямб Пушкина» (1920), Томашевский попытался наметить другой способ реконструкции теоретического стиха, дающий показатели, более близкие к эмпирическим, но новый способ оказался слишком сложным и малоубедительным.

§ 5. Возрожден и усовершенствован первый способ Томашевскго был только в последние годы, в работах группы акад. А. Н. Колмогорова, по большей части еще не опубликованных (см., главным образом, А. Н. Колмогоров и А. В. Прохоров, № 92; А. В. Прохоров, № 214). Усо-

[5] Подробное описание операций при расчете теоретической модели стиха на материале чешского 8-сложного стиха см. в статье М. Червенки и К. Сгалловой (№ 197). Ср. также работу Садениеми (№ 216).

вершенствования эти велись, главным образом, в трех направлениях.

Во-первых, уточнено было понятие ритмического словаря, от которого вычисляются частоты слов. Томашевский брал ритмический словарь самого исследуемого стихотворного произведения, например «Евгения Онегина». Колмогоров показал, что это сильно смещает картину: ритмический словарь стихотворного произведения не может служить эталоном «естественных данных языка», так как самый отбор слов в стихе уже скован ограничивающим влиянием метра. Показательнее брать за основу ритмический словарь прозы — скажем, художественной прозы того же периода, к какому относятся разбираемые стихи. Было бы интересно привлечь для сравнения также ритмические словари разговорной, научной и деловой прозы, но в этом направлении пока лишь начат сбор материала (см., например, А. М. Кондратов, № 96).

Во-вторых, уточнен был принцип расстановки ударений. В русском языке, наряду со словами, всегда ударными (существительные, смысловые глаголы и пр.) и всегда безударными (предлоги, частицы и пр.), существует большая группа слов, которые в зависимости от контекста могут выступать как самостоятельные или как проклитики и энклитики. В зависимости от трактовки этой категории слов число односложных слов при статистике словаря может колебаться почти вдвое. Сотрудникам Колмогорова удалось устранить эту трудность, разработав такую систему тонирования, от которой легко путем простого пересчета перейти и к максимально-ударной и к минимально-ударной интерпретации текста.

В-третьих, был обнаружен другой, вспомогательный способ моделирования «естественного стиха» для сравнения его с эмпирическим — посредством прямых выборок из прозаического текста. Если из прозаического текста механически извлекать все случайные словосочетания, укладывающиеся в ритм 4-стопного ямба (или другого исследуемого размера), то мы получим набор строчек, который можно считать образцом естественного, спонтанного ритма данного размера; распределение ритмических вариаций в такой «выборочной» модели стиха («речевая модель») близко совпадает с распределением вариаций в модели, полученной путем перемножения вероятностей составляющих слов («языковая модель»). Этот способ менее громоз-

док и потому удобен для моделирования сложных размеров, где по методу Томашевского пришлось бы рассчитывать слишком много возможных вариаций. Однако в нем есть своя опасность: на результатах, получаемых с его помощью, может сказаться искажающее влияние малоизученного ритма прозы (см. М. Г. Тарлинская, № 44). Поэтому здесь необходимы предварительные исследования по ритму прозы; в настоящее время такие исследования ведутся, и о них будет сказано дальше.

Все эти работы по усовершенствованию методики Томашевского (начатые в 1960 г.) стали началом нового оживления точных методов в советском стиховедении, надолго заглохших после опытов 1920-х годов. Центром этой оживленной деятельности остается группа А. Н. Колмогорова (А. В. Прохоров, Н. Д. Светлова, некоторое время — Н. Г. Рычкова); с нею связано и большинство других работавших в этом направлении стиховедов, в том числе С. П. Бобров и В. В. Иванов.

§ 6. *Применение*. Такова история становления точных методов в современном русском стиховедении. Спрашивается, насколько широко охвачен этими методами весь находящийся в его распоряжении материал?

Из того, что сказано, можно было заметить, что речь шла, главным образом, о ритме ямбов и хореев. И, действительно, степень изученности различных областей русского стиха можно обрисовать так.

Из трех областей стиховедения — метрики, рифмы и строфики — изучается, главным образом, метрика.

В пределах метрики, из трех систем стихосложения — силлабической, силлабо-тонической, тонической — изучается, главным образом, силлабо-тоническая.

В пределах силлабо-тонической системы, из двух групп размеров, двусложных и трехсложных, изучаются, главным образом, двусложные — ямбы и хореи.

В пределах двусложных размеров, из двух ритмических факторов — ударений и словоразделов — изучается, главным образом, ритм ударений.

Наконец, ритм ударений изучается, главным образом, в предположении равносильности ударений, без различения, скажем, разной силы ударений на смысловых и вспомогательных словах.

Таким образом, вокруг небольшого ядра исследованного материала еще лежат широкие слои материала полу-

исследованного и вовсе не исследованного, и каждый слой несет свои собственные, особенные проблемы. Мы перечислим некоторые из них, постепенно продвигаясь от исследованной сердцевины к неисследованной периферии.

§ 7. *Ударения.* Первая проблема, с которой мы встречаемся,— это проблема дифференциации ударений. И Томашевский, и Тарановский, и другие исследователи различали только одну степень контраста: ударные и безударные слоги; а местоимения, вспомогательные глаголы и пр. на сильных ритмических местах безоговорочно считались ударными, на слабых — безоговорочно безударными: в стихе «Мой дя́дя са́мых че́стных пра́вил» слово «мой» безударно, а в стихе «Стоя́л заду́мчив мо́й Евге́ний»—ударно. Между тем очевидно, что ударение на слове «мой» и на слове «Евгений»— различной силы; но насколько различной? До сих пор исследователи этого вопроса (например, В. М. Жирмунский, № 58, стр. 90—130) могли давать лишь более или менее априорные ответы. Только в самое последнее время было предложено два объективных критерия для различения более и менее сильных ударений на вспомогательных словах в стихе. Эти критерии могут быть названы синтаксическим и морфологическим.

Синтаксический критерий был предложен группой Колмогорова. (А. Н. Колмогоров и А. В. Прохоров, № 92; ср., впрочем, уже у М. Г. Тарлинской, № 134, стр. 84). Он довольно прост. Слабоударные слова в предложении всегда бывают синтаксически подчинены полноударными. Подчинение это может быть контактным, когда управляющее и управляемое слова смежны (*«С ней* завести хотел он речь») и дистанционным, когда они разделены другими словами (*«С ней* речь хотел он завести»). В первом случае ударение на подчиненном слове считается более слабым, во втором — более сильным; при подсчетах они легко могут учитываться раздельно.

Морфологический критерий был разработан М. Г. Тарлинской на материале английского языка (№ 134), а затем применен и к русскому стиху (№ 137). Он сводится к следующему. Мы подсчитываем, скажем, сколько раз слово «мой» (как в приведенных примерах) стоит у Пушкина на сильном месте в стихе и сколько раз на слабом; делим первую величину на вторую и получаем «метрический индекс» данного слова (или данной категории слов, или данной части речи и пр.); чем ближе он к нулю, тем слабее

ударение сомнительного слова, чем ближе к единице (и далее), тем оно сильнее. В результате получается детальная картина градации степеней ударности по грамматическим категориям слов для каждого отдельного поэта. Переход к статистическим обобщениям отсюда гораздо труднее, зато возможности для изучения индивидуальных поэтических стилей открываются гораздо более широкие.

Здесь же следует упомянуть об интересной попытке учитывать сравнительную силу произнесения безударных слогов в стихе (В. С. Баевский, № 5 — 8). Сила каждого слога определяется условным баллом по шкале, давно разработанной фонетистами (ударный слог — 3, предударный — 2, остальные — 1; структура слога, сила смежного словораздела и другие факторы вносят дробные поправки); из этих показателей может быть выведен средний балл для каждого слога стихотворной строки данного размера у данного автора. Однако здесь при расстановке условных баллов еще слишком велика опасность субъективизма.

§ 8. *Словоразделы.* Вторая проблема — ритм словоразделов в стихе — принадлежит к числу наименее исследованных в русском стиховедении. Статистика словоразделов в ямбе и хорее велась и Томашевским и Тарановским, но опубликованные ими данные слишком суммарны, чтобы можно было опереться на них при дальнейших исследованиях. Здесь, как и в вопросе о ритмике ударений, решающее значение будет иметь расчет вероятностных моделей «естественного» стиха. Тогда смогут быть проверены некоторые явления ритмики, относительно которых сейчас неясно, порождаются ли они в первую очередь ритмом ударений или ритмом словоразделов.

Примером таких спорных случаев может служить закономерность, сформулированная Б. Томашевским (№ 147, стр. 202—203) и Р. Якобсоном (№ 179, стр. 112): чем чаще на данный сильный слог падает в стихе ударение, тем дальше от него располагается словораздел: ударный слог как бы хочет усугубить свою силу, противопоставляясь безударным слогам своего собственного слова, а не безударным слогам смежных слов. Статистика Томашевского и Тарановского подтверждает, что это так; но является ли это следствием ритмического словаря, наличного в языке, или следствием ритмических тенденций, возникающих только в стихе? До проверки на вероятностных моделях сказать это невозможно. Или другой вопрос: в русском 5-стопном

хорее на II и III стопах находятся очень стойкие ударения, а между ними — словораздел, по частоте приближающийся к цезуре; спрашивается, что является здесь причиной и что следствием, ударения или цезура?

Количественные показатели важны при анализе не только расположения, но и силы словоразделов. Здесь интересный метод был предложен в 1920-х годах Б. И. Ярхо (в заметке, оставшейся в рукописи; см. № 40, стр. 505—506). Автор рассуждает так: самая сильная ритмическая пауза в стихе — конец стиха; следовательно, чем сильнее синтаксическая пауза (словораздел), тем чаще она будет стремиться совпадать с концом стиха. Поэтому мы можем разделить все случаи словоразделов на ряд видов по синтаксическому признаку (словоразделы между самостоятельными предложениями, между группой подлежащего и группой сказуемого, между определением и определяемым и т. д.) и подсчитать частоту встречаемости каждого вида в конце стиха; эта частота и будет показателем силы данного словораздела у данного поэта. Установление таких показателей крайне важно, например, для изучения такого важного явления в стихе, как enjambement.

§ 9. *Трехсложные размеры.* Третья проблема — ритм трехсложных размеров — дактиля, анапеста и амфибрахия. В этих размерах русского стиха пропуски ударений почти совершенно не встречаются и ритмическое своеобразие стиха определяется не пропусками ударений на сильных местах (как в ямбе и хорее), а сверхсхемными ударениями на слабых местах и игрой словоразделов. Стало быть, разработка третьей проблемы задерживается неразработанностью первых двух — проблемы слабых ударений и проблемы словоразделов. Именно поэтому ритм трехсложных размеров был и остается почти вовсе не изученным в русском стиховедении; перспектива такого изучения была намечена С. П. Бобровым еще в 1914 г. (№ 14, стр. 47—52), но первые конкретные исследования появились лишь в самое последнее время (М. Л. Гаспаров и М. Г. Тарлинская, № 44).

Разработка проблемы слабых ударений и проблемы словоразделов позволит подойти и к еще более интересным исследованиям; образец их — работа В. В. Иванова (№ 76), в которой анализ этих и других ритмических признаков стиха приводит к парадоксальному выводу, что возможны тексты, по метру различные, но по ритму сходные.

§ 10. *Неклассические размеры.* Четвертая проблема — ритм неклассического стиха, т. е. форм стиха, лежащих за пределами двух двусложных и трех трехсложных силлабо-тонических размеров, — изучается в последние годы особенно деятельно и основательно. Причина этого в том, что неклассические размеры играют большую роль в творчестве русских поэтов XX в., т. е. изучение их представляет не только теоретический, но и в некотором смысле практический интерес.

Среди несиллабо-тонических размеров целесообразно выделить три группы: 1) тонический стих народно-песенной поэзии, 2) силлабический стих XVII—XVIII вв., 3) тонический стих современной поэзии, в свою очередь распадающийся на несколько видов: дольник, акцентный стих и пр.

Народный тонический стих былин, исторических песен, духовных стихов и пр. по своей крайней сложности и многообразию форм очень труден для изучения. Хорошей подготовкой для такого изучения может быть разбор стиха литературных имитаций народной поэзии. Лучшим образцом такого разбора являются статьи С. П. Боброва о ритмике «Песен западных славян» Пушкина [6]. С. П. Бобров удачно использует в своих работах собственно статистические критерии. Так, с помощью коэффициентов корреляции он исследует зависимость между длиной смежных слов в разбираемом трехударном стихе и влияние длины анакрус и окончаний на словоразделы в стихе; и это приводит его к интересному выводу, что подобного рода связи значительно сильнее выражены во второй половине стиха, чем в первой: «центр тяжести» стиха оказывается смещен в концу. Это — специфика стиха; в проверочных трехударных выборках из прозы подобных явлений не наблюдается.

Силлабический стих, вышедший в русской поэзии из употребления более 200 лет назад, исследован мало. Можно назвать лишь работу Л. И. Тимофеева (№ 140) о зачатках тонического ритма в 13-сложном стихе XVII и (главным образом) XVIII в.: автор подсчитывает частоту раз-

[6] С. П. Бобров, № 16—20; ср. критику взглядов Боброва в статье В. М. Жирмунского (№ 61) и защиту их в статье А. Н. Колмогорова (№ 87). Из более ранних исследователей статистические методы в изучении стиха «Песен западных славян» применяли Б. Томашевский (№ 147, стр. 63—93), Г. Шенгели (№ 163, стр. 104—108; № 164, стр. 98—101), Б. Ярхо (№ 182).

личных случаев расположения ударений в русском силлабическом стихе так, как это не раз делалось, например, исследователями французского силлабического стиха. Работа такого рода настоятельно требует продолжения и сверки результатов с вероятностными моделями (первая попытка — М. Л. Гаспаров, № 41): она может дать ценные результаты для выяснения вопроса о способности различных форм стиха вмещать различные словосочетания языка (вопросом этим на чешском, английском и русском материале занимался в Чехословакии И. Левый, см. № 207), а тем самым — и для выяснения важнейшей проблемы стиховедения — проблемы зависимости системы стихосложения от системы языка (ср. работы В. Е. Холшевникова о польском и русском стихе, № 157, 159) [7].

Тонический стих современной поэзии, понятным образом, изучается усерднее всего. Программа этих исследований единообразна: подсчитывается распределение вариаций длины стиха (число ударений), длина междуударных интервалов (в слогах), длина анакрусы и окончания и взаимных сочетаний всех этих элементов. Контролем служит сравнение с классическим стихом и с прозой, а по возможности — и с вероятностными моделями. Посредством этих подсчетов удалось выделить в неопределенном ранее понятии «тонический стих» целый ряд видов, различающихся диапазоном и характером распределения вариаций этих элементов.

Прежде всего выделился вид стиха, обычно называемый «дольником». Термин этот был в ходу и раньше, но конкретным содержанием наполнился он впервые. Это стих, в котором междуиктовые интервалы колеблются в минимальных пределах: 1—2 слога. Различные сочетания таких интервалов в 3- или 4-иктных стихах дают ограниченное число ритмических вариаций; подбор предпочитаемых ритмических вариаций обычно представляет собой показатель, достаточно характерный для стиха отдельного автора или отдельного периода. Так, для 4-иктного дольника были убедительно продемонстрированы индиви-

[7] Вопрос о сопоставлении объективных характеристик русского и иноязычного стиха не входит в рамки этого обзора; перспективы такого исследования намечены (для славянских стихосложений) К. Тарановским (№ 128), но так как сравниваемый материал громаден и мало изучен, то здесь можно указать пока лишь немногие разрозненные работы (Р. Якобсон, № 179; К. Тарановский, № 123; ср. М. Гаспаров, № 42).

дуальные различия в подборе форм у Маяковского, Багрицкого, Ахматовой (А. Н. Колмогоров и А. В. Прохоров, № 90—91); а для 3-иктного дольника — различия в подборе форм по шести десятилетиям истории его развития: различия, складывающиеся в картину отчетливой последовательной эволюции, не менее явной, чем давно известная эволюция ямба (М. Л. Гаспаров, № 33, 38).

Далее, были обследованы виды стиха, промежуточные между дольником и смежными с ним метрами. Между дольником и более строгими размерами лежат так называемые логаэды — размеры, где внутри стихотворной строки междуударные интервалы переменны, но на одинаковых местах всех строк постоянны. Одному из таких размеров (из стихов Цветаевой) посвящена ценная статья А. Н. Колмогорова (№ 88), продемонстрировавшего на этом необычном материале анализ понятий «метр» и «ритм». Между дольником и более свободными размерами лежит стих, в котором междуударные интервалы колеблются в диапазоне трех вариантов (обычно 1—2—3 слога); существование такого стиха было угадано уже давно, но перейти от догадок к определению и исследованию стало возможно лишь с помощью точных подсчетов (М. Л. Гаспаров, № 39).

Далее, среди более свободных размеров подверглось детализации долго бытовавшее в стиховедении весьма неопределенное понятие «стих Маяковского». Более пристальное обследование, контролируемое статистическими подсчетами, показало, что в «стихе Маяковского» следует различать, по крайней мере, четыре различных типа стиха: 1) классические силлабо-тонические ямбы и хореи (таких стихотворений немного, но они есть); 2) неклассические силлабо-тонические ямбы и хореи (стихи из правильных ямбических и хореических стоп, но с произвольным, сильно колеблющимся числом стоп в стихе); 3) дольники (чаще всего — 4-иктные или с чередованием 4-иктных и 3-иктных строк); 4) акцентный стих (стих с неограниченным диапазоном колебания междуударных интервалов, но более или менее ограниченным диапазоном колебания длины строки) [8]. Каждый из этих типов подлежит изучению в от-

[8] Постепенное уточнение представлений о неоднородности стиха Маяковского хорошо видно при сравнении трех статей: В. А. Никонов, № 104 (1958); А. М. Кондратов, № 94 (1962); А. Н. Колмогоров, № 85 (1963).

дельности от других. Особые работы уточнили статистические характеристики разностопных ямбов и хореев (М. Л. Гаспаров, № 34) и дольника Маяковского (А. Н. Колмогоров, А. М. Кондратов, № 89; А. Н. Колмогоров, № 86 — ответ на статью М. Янакиева, № 180; ср. А. Н. Колмогоров, А. В. Прохоров, № 90—91). Наиболее сложна и неопределенна, конечно, характеристика акцентного стиха; однако и тут удалось статистически установить довольно интересные различия между акцентным стихом разных авторов и разных периодов (М. Л. Гаспаров, № 87).

Размеры с еще более неопределенным ритмом, чем в акцентном стихе, принято называть «раешным стихом» или «рифмованной прозой». Они изучены еще далеко не достаточно. Этими размерами с наибольшим вниманием занимался в 1920-е годы Б. И. Ярхо на материале раннего русского стиха XVII — XVIII вв. (№ 183 — 185); подсчитывая варианты длины стиха по числу слогов и числу ударений, ему удалось, например, показать, что в трехактной драме XVII в. «Действо о десяти девах» такой стих тяготеет в одном акте к силлабическому ритму, в другом — к тоническому ритму, а в третьем — ритмически аморфен (№ 185).

Не изученным статистически остается и нерифмованный свободный стих западноевропейского образца, получивший некоторое распространение в русской поэзии в XX в. (ср. первые подступы в работах А. Л. Жовтиса, № 65, 69 — 71).

Наконец, здесь следует упомянуть и об изучении ритма прозы (ср. В. М. Жирмунский, № 62). Начало применению точных методов и здесь положил Томашевский (№ 147, на материале «Пиковой дамы» Пушкина). Он расчленил прозаический текст на интонационные колоны и исследовал их по той же программе, которая была описана выше для тонического стиха. В результате удалось выявить отчетливые ритмические особенности колонов, открывающих и замыкающих предложения (в начале ударения располагаются чаще, в конце реже), и тенденцию к альтернирующему (ямбо-хореическому) ритму в середине предложения. Интересный текст, в котором подобный ямбо-хореический ритм особенно сильно выражен, был разобран М. П. Штокмаром (№ 169). В настоящее время работы по ритму прозы в том же направлении ведет группа

Колмогорова; была подвергнута проверка статистики Томашевского (причем тенденция к альтернирующему ритму в «Пиковой даме» не подтвердилась; см. А. В. Прохоров, № 214, стр. 120), и на очереди стоит обследование других прозаических текстов.

§ 11. *Рифма.* Проблема рифмы изучалась стиховедами 1920-х годов еще без применения точных методов (так, хотя В. М. Жирмунский в своей классической книге «Рифма, ее история и теория»— № 57— и опирался на обширные подсчеты, он не считал нужным их публиковать); разработка их в этой области началась лишь в последние годы. Методика вычисления «трудности рифм» была предложена А. Н. Колмогоровым. Согласно этой методике, из прозаического текста, принимаемого за «норму языка», выписываются порознь все слова с мужским окончанием, с женским, с дактилическим и т. д.; в каждой из этих групп высчитывается число всех возможных пар слов и среди них — число рифмующихся пар слов; отношение числа рифмующихся пар к общему числу пар будет «коэффициентом трудности» рифмы, т. е. вероятностью случайного возникновения в языке данного типа рифмы. Так, в русском языке эта вероятность оказалась равной для мужских рифм около 0,008, для женских — 0,005. С помощью этих показателей можно ориентировочно оценить объем «локального словаря поэта», т. е. число слов, проходящих перед «мысленным взором» поэта, когда он подбирает нужную рифму — по-видимому, он сравнительно невелик, порядка 100 слов (№ 120, стр. 287—288; ср. программу И. Левого, № 209, стр. 217 — 223).

На основе этой методики А. М. Кондратов предпринял интересно задуманное обследование вероятной и действительной частоты различных типов рифм у девяти различных поэтов XVIII—XX вв. (№ 95). Среди типов рифм различались точные и неточные, бедные и богатые, грамматические (например, однородные глагольные окончания) и лексические. В результате оказалось возможным выразить в цифровых показателях такие, например, явления, как избегание поэтами «легких» грамматических рифм, постепенное вытеснение точных рифм неточными и т. п. Работа в этом направлении должна быть продолжена и расширена: типология рифм допускает далеко идущие уточнения (так, очень интересной обещает быть статистика различных видов неточной рифмы у разных поэтов XX в.), а рас-

ширение охватываемого материала в перспективе приведет к созданию исторического словаря русских рифм, очень важного для изучения поэтики.

Не только подбор рифмующих слов, но и точность их созвучия может быть измерена количественными показателями. Здесь оригинальный способ измерения был предложен С. М. Толстой (№ 145). По этому способу подсчитывается число дифференциальных признаков, не совпадающих в каждой фонеме рифмующих созвучий; в фонологической системе языка функционируют 12 таких признаков, так что показатель «фонологического расстояния» каждой пары рифмующих фонем может колебаться от 12 до 0, а показатель точности всего созвучия будет равен среднему арифметическому этих показателей.

С проблемой рифмы тесно связана общая проблема звукописи, эвфонии стиха. Здесь пути применения точных методов ясны: сопоставлению подлежит действительная частота аллитерирующих звуков и теоретически рассчитанная частота случайного их стечения. При этом следует учитывать, что возможны аллитерации не только на отдельные звуки, но и на целые категории звуков (на фрикативные согласные, на гласные высокого подъема и пр.). «Естественная» частота звуков в русском языке известна; однако так как «полем» аллитерации обычно является сравнительно малый отрезок текста (порядка одного стиха), то здесь следует теоретически рассчитанную частоту аллитерации проверять на большом количестве случайных выборок аналогичного объема[9].

§ 12. *Строфика.* Проблема строфики до сих пор затрагивалась точными методами только в одном случае — там, где речь шла о распределении различных ритмических форм размера по строкам строфы. Таково давно открытое Шенгели тяготение полноударных форм ямба к первой строке строфы и малоударных — к последней строке строфы (№ 163, стр. 109—121; ср. В. А. Никонов, № 105); таково недавно открытое Тарановским различие в распределении ритмических форм между мужскими и женскими стихами в одической строфе Ломоносова (№ 129).

Что касается более традиционных признаков структуры строфы — расположения рифм и (если строфа гетеро-

---

[9] Это не принято во внимание в последних работах К. Тарановского на эту тему (№ 130, 222).

метрическая) разностопных стихов, — то здесь вероятностные расчеты менее перспективны[10]. Строфика — область, лежащая на рубеже метрики и композиции, и в строфике определяющими являются не столько данные языка, сколько инерция культурно-исторической традиции. Поэтому здесь гораздо важнее составление «словарей строф» того или другого поэта (по образцу indices metrorum при изданиях античных и средневековых авторов): они будут незаменимыми ориентирами для историка стиховой культуры. Образец такого «словаря строф» был составлен Б. Томашевским для Пушкина с великолепным историко-литературным комментарием (№ 149; ср. «словарь строф» Лермонтова у К. Д. Вишневского, № 28).

Indices metrorum подобного рода дают ценный материал не только по строфике: само соотношение числа стихотворений или стихов, написанных разными метрами, может быть показательным для историко-литературной позиции поэта. Исходя из этого, Б. И. Ярхо планировал в свое время серию «Метрических справочников» по стиху русских поэтов, с единообразным планом (синхронический обзор — стиховые системы, размеры, каталектика, строфика; диахронический обзор — по периодам творчества поэта; индексы стихотворений, размеров, строф). Из этого плана опубликован был лишь справочник по Пушкину и (посмертно, не полностью) справочник по Лермонтову (№ 187, 188). В настоящее время ведется организованная работа по составлению аналогичных справочников для других поэтов (см. Л. И. Тимофеев, М. М. Гиршман, № 144; Л. И. Тимофеев, № 143)[11].

§ 13. *Ритм и смысл.* По рассмотрении применения точных методов в отдельных областях стиховедения остается еще один вопрос первостепенной важности: вопрос о связи между метрикой в целом и другими уровнями структуры

[10] Впрочем, автором этой книги подготовлена работа об элементах строфики в астрофическом стихе, где дает интересные результаты статистика рифменных цепей разного строения. См.: «Марксизм-ленинизм и проблемы теории литературы. (Тезисы докладов научной конференции)». Алма-Ата, 1969, стр. 57—59.

[11] Среди работ такого рода по метрике отдельных поэтов можно отметить книги Р. Кембола о Блоке (№ 205), Ж. Вейранка о Есенине (№ 266), Э. Брайдерта о Клюеве (№ 196), статьи К. Тарановского о Мандельштаме (№ 126), П. А. Руднева о поэтах XIX — начала XX в. (№ 113, 117 б), К. Д. Вишневского о поэтах XVIII в. (№ 31).

стихотворения, или, упрощенно говоря, проблема «ритм и смысл» (к ее постановке см. И. Левый, № 210).

Здесь перспективы применения точных методов сейчас гораздо более ограниченны — однако никак не по вине стиховедения. Дело в том, что (как уже было сказано) другие отрасли литературоведения сильно отстают от стиховедения по степени формализации: статистика количества и значимости стилистических фигур и сюжетных мотивов до сих пор осуществима только очень приблизительно, и поэтому установление точных, количественно измеримых зависимостей между явлениями метрики, стилистики и топики пока еще нереально[12]. Содержательные соответствия стиховым явлениям приходится улавливать интуитивно. Такие соответствия могут быть предварительно сгруппированы по трем рубрикам: «ритмическая окраска», «ритмические сигналы» и «ритмическая композиция».

«Ритмическая окраска» (№ 120, стр. 286—287) — условное понятие, обозначающее тот комплекс ассоциаций (не только звуковых, но и содержательных), которым сопровождается тот или иной подбор ритмических вариаций в достаточно обширном поэтическом тексте (Томашевский обозначал такой подбор термином «ритмический импульс», Колмогоров — термином «образ-ритм»). Так, 4-стопный ямб с устойчивым ударением на II стопе неизбежно будет напоминать о послепушкинской поэзии XIX в., а ямб с преобладанием ударения на I стопе будет ощущаться как ритм более изысканный и прихотливый. Значение такого контраста в масштабах историко-литературного периода прослежено нами (№ 36), в масштабах творчества одного поэта — К. Тарановским (№ 127); но спуститься дальше, к масштабу отдельного стихотворения, уже значительно труднее: попытка А. М. Кондратова мотивировать такими ассоциациями особенности подбора форм в отдельных стихотворениях Заболоцкого (№ 206) оказалась малоубедительной. Очень интересный материал — авторские переработки стихотворений из одного размера в другой — использовал при подходе к этой проблеме П. А. Руднев (№ 117).

---

[12] Широкая программа работ по количественному анализу стилистики и топики была намечена в свое время Б. И. Ярхо (№ 186, 40) и еще ждет своей реализации. Ср. также все содержание сравнительно недавнего сборника статей «Mathematik und Dichtung» (№ 209, с хорошей библиографией).

«Ритмические сигналы» — понятие, обозначающее редкие, но резкие отклонения от господствующей ритмической окраски — например, единственный на все стихотворение пропуск ударения на II стопе 4-стопного ямба или хорея (С. П. Бобров, № 19, изобрел для таких сигналов оригинальный термин: «литавриды»; В. Е. Холшевников, № 158, говорит о «перебоях ритма»). Для измерения силы этих сигналов необходимо найти способ измерения «монотонности» текста. Таких способов было предложено в свое время два: первый был испробован на материале разностопного ямба, второй — на четырехстопном. По первому способу в стихотворении подсчитывается число групп, образуемых следующими друг за другом подряд однородными стихами, и высчитывается отношение числа стихов к числу групп: чем больше это отношение, тем больше однородность, монотонность данного стихотворения (Б. Ярхо, № 187, стр. 30). По второму способу для каждого стиха выводится коэффициент разнообразия по формуле (n — 1) : n где (n — 1) — это число стихов, отделяющих данный стих от предыдущего однородного; если они следуют друг за другом подряд, коэффициент равен 0, если между ними 10 и более стихов — он принимается равным 1; чем ниже средний коэффициент всех строк данного стихотворения, тем больше его монотонность (А. Белый, № 10, стр. 85—105, ср. № 11; серьезная критика В. М. Жирмунского — см. № 59). Оба способа использовались мало и нуждаются в дополнительной проверке [13].

«Ритмическая композиция» — понятие, возникающее при анализе полиметрических произведений — таких, различные части которых написаны разными размерами. Здесь, по-видимому, можно считать бесспорным, что перелом от размера к размеру сопровождается, как правило, и переломом в содержании; спорным остается вопрос, можно ли говорить о постоянной связи того или иного размера с той или иной темой, проходящей в произведении. П. А. Руднев дал отличный анализ такой композиции в

---

[13] Первый из этих способов разрабатывается на материале полиметрических стихов П. А. Рудневым и В. А. Сапоговым; обоснованием второго занимается С. И. Гиндин (см. его тезисы «О возможностях вероятностного стиховедения и одной забытой модели А. Белого» в кн.: «План работы и тезисы докладов II межвузовой студенческой конференции по проблемам структурной и прикладной лингвистики». Тбилиси, 1966, стр. 13—14).

разборе «Двенадцати» и, особенно, «Розы и креста» Блока (№ 115, 116); другой яркий пример связи размера с темой был продемонстрирован В. В. Ивановым (при участии А. Н. Колмогорова) в превосходном разборе одного стихотворения А. Межирова (№ 74).

Ритмическая окраска, ритмические сигналы, ритмическая композиция — таков тот круг явлений, которым приходится ограничиваться при интуитивном установлении связи между формой стиха и содержанием стиха. Если стиховед хочет применять здесь более точные методы, он должен начать со статистического учета элементов стилевого и образного уровней. Замечательное исследование в этом направлении было выполнено Б. И. Ярхо на материале русских, немецких и испанских четверостишных народных песенок (частушек) (№ 203). Произведя подсчет фигур повторения в частушках (анафора, эпидзевксис, парегменон и пр.), автор показывает, что нерифмующиеся строки частушек скреплены фигурами повторения значительно чаще, чем рифмующиеся: фоническая связь как бы компенсируется стилистической и наоборот; попутно устанавливается также зависимость между стилем и тематикой: любовные частушки оказываются насыщены фигурами повторения заметно больше, чем политические частушки. Следующая попытка исследования в этом направлении была сделана лишь около 40 лет спустя — это работа Р. Папаяна (№ 108 а), показывающая, что насыщенность стихотворений Блока «тропами» прямо пропорциональна их «монотонии»: перед нами то же явление компенсации ритмического богатства стилистическим.

§ 14. *Заключение.* История применения точных методов в стиховедении распадается на три периода (ср. М. Майенова, № 212). Первый период отмечен господством позитивизма в литературоведении; второй период проходит под знаком лингвистического структурализма; третий период характеризуется влиянием теории информации и семиотики. В русском стиховедении основы точных методов были заложены на стыке первого и второго периодов, и это наложило отпечаток на их разработку. Как видно из настоящего обзора, методы подсчета, применяемые в современном русском стиховедении, сравнительно просты и не выходят за пределы основ вариационной статистики; конечно, дальнейшее их совершенствование обещает еще много очень важных уточнений (см., особенно, Ю. И. Ле-

вин, № 98 — 99). Характерные для второго периода формы описания системы стихосложения посредством дифференцированной сетки правил и запретов (по образцу известной работы Якобсона и Лотца о мордовском стихе, № 202) в русском стиховедении не применялись. Характерные для третьего периода попытки подхода к стиху с точки зрения теории информации предпринимались в некоторых работах последних лет по вопросу об оценке энтропии поэтической речи (№ 120, стр. 283—289; А. М. Кондратов, № 93, 96); говорить о плодотворности такого подхода пока еще преждевременно. Однако из всего изложенного выше совершенно очевидно, что и эти ныне практикуемые квантитативные методы далеко еще не исчерпали своих возможностей и в проблематике современного стиховедения им открыто широкое поле применения.

Глава вторая

МЕТРИЧЕСКИЙ РЕПЕРТУАР РУССКОЙ ЛИРИКИ XVIII—XX вв.

§ 15. *Проблема.* Стиховая система языка складывается под перекрестным влиянием двух факторов: фонологических данных языка и литературной традиции стиха. Взаимодействие этих двух факторов совершается на двух уровнях, метрическом и ритмическом. На метрическом уровне оно определяет набор употребительных стихотворных размеров и пропорции их употребительности; это мы и называем «метрическим репертуаром» стиха. На ритмическом уровне оно определяет набор употребительных ритмических вариаций каждого размера и пропорции их употребительности. «При Пушкине в русской поэзии господствуют ямбы», «при Некрасове расцветают анапесты и другие трехсложные размеры», «в XX в. характерным становится обращение к чисто-тоническому стиху» — такого рода констатации относятся именно к области метрического репертуара. Но эти констатации обычно остаются только в области впечатлений; *в какой мере* «господствуют» ямбы при Пушкине и *преобладают ли* трехсложные размеры над ямбами при Некрасове,— этого сказать по впечатлению нельзя, для этого нужны специальные исследования.

До последнего времени таких исследований не существовало. Русское стиховедение в эпоху своего подъема — в 1910—1920-е годы — сосредоточивало свое внима-

ние не на метрике, а на ритмике. Изучалось внутреннее строение 4-стопного ямба, его ритмические вариации, их сочетания, их привычность и необычность, но не рассматривался семантический аспект существования 4-стопного ямба, его общий этос, обусловленный его местом среди других размеров в системе русского стиха определенной эпохи. Иными словами, изучались те эстетические качества стиха, которые были наиболее «самоценными», наименее связанными с содержанием. Эта установка, конечно, была связана с общим строем культуры и общей направленностью художественных интересов этой эпохи.

В настоящее время положение иное. Культурная эпоха сменилась, в литературоведении главной темой стал вопрос о связи формы и содержания. А в художественном произведении форма и содержание связаны связью не органической, как в природных явлениях, а условной, закрепившейся исторически, как в общественных явлениях. Нельзя говорить (как это не раз говорилось): «хорей хорошо выражает легкие, радостные эмоции»,— этого нельзя доказать, это можно лишь показать примерами, каждый из которых легко опровергнуть примером противоположного характера. Следует говорить: «хорей,— и притом не всякий, а именно 4-стопный хорей,— в опыте русского стиха связан сперва с анакреонтикой, потом с песней вообще, потом с народной песней, потом с народной темой вообще, и поэтому его ритм в сознании читателей привычно ассоциируется прежде всего с песенными темами и эмоциями». Путь к изучению связи формы и содержания в стихах лежит через изучение именно этих традиционных ассоциаций метра и жанра, метра и темы в их исторической эволюции. Первыми образцами такого подхода можно считать исследования Б. Томашевского (№ 149) и К. Тарановского (№ 125). На очереди аналогичные работы по другим размерам.

Но для того, чтобы правильно оценить результаты таких частных исследований, необходимо представлять себе общий фон, на котором выступают отдельные размеры, т. е. метрический репертуар русской поэзии в его историческом развитии. Первой стадией этого изучения метрического репертуара является составление метрических справочников по творчеству отдельных поэтов. Работа в этом направлении, начатая когда-то Б. И. Ярхо и его сотрудниками (№ 187, 188), возобновлена сейчас по инициативе группы стиховедения ИМЛИ (Л. И. Тимофеев, М. М. Гиршман,

№ 144; Л. И. Тимофеев, № 143); она ведется в разных местах, и многие метрические справочники такого рода уже готовы и ждут опубликования. Второй стадией этого изучения метрического репертуара является составление метрических справочников по целым периодам истории русской поэзии. Сейчас такая работа выполнена или выполняется по двум периодам: по XVIII веку (К. Д. Вишневский в Пензе, см. № 31) и по советской поэзии 1950—1960-х годов (группа Е. К. Озмителя во Фрунзе, см. Е. Озмитель, Т. Гвоздиковская, № 107а; Л. Вразовская, № 32а) [1]. Однако, прежде чем результаты этой многолетней работы явятся во всем объеме, может быть целесообразно произвести предварительное обследование по достаточно представительной выборке из всего предлежащего материала. Попыткой такого предварительного обследования и является содержание этой главы. Задача ее — уточнить состав и, главное, пропорции употребления различных размеров в русской поэзии за два с лишним века ее истории. Разумеется, все ныне получаемые результаты могут быть лишь грубо приближенными, и в дальнейшем будут по многу раз проверяться и уточняться; но и в этих самых общих очертаниях они уже представляют интерес для историка стиха.

§ 16. *Материал.* В качестве выборки материала для настоящего обследования были использованы наиболее полные серийные и антологические издания русской поэзии,— в предположении, что в этих изданиях отобраны тексты, наиболее представительные для своей эпохи, и что при отборе их метрические критерии во внимание не принимались, т. е. сознательной деформации пропорций метрического материала не производилось. Издания эти следующие:

а) для XVIII в.— антология С. А. Венгерова «Русская поэзия. XVIII век», вып. 1—7. СПб., 1897—1901. Для сравнения были сделаны подсчеты и по текстам, вошедшим в малую серию «Библиотеки поэта» (гораздо более малочисленным); пропорции близко сошлись.

б) для 1801—1900 гг.— сборники малой серии «Библиотеки поэта» (3 издание; 1 и 2 издания использовались

[1] Автор глубоко признателен К. Д. Вишневскому и Е. К. Озмителю за возможность ознакомиться с результатами их работ еще до их опубликования.

лишь в тех случаях, когда те или иные поэты были представлены в них полнее): Державин, Карамзин и Дмитриев, Радищев, «Поэты-радищевцы», «Поэты начала XIX в.», Крылов, Жуковский, Батюшков, Давыдов, Гнедич, Ф. Глинка, Рылеев, Кюхельбекер, Одоевский, «Поэты-декабристы», Катенин, Грибоедов, Козлов, Вяземский, Пушкин, Дельвиг, Баратынский, Языков, «Поэты 1820—1830 гг.», Веневитинов, Шевырев, Хомяков (1 изд.), Бенедиктов (1 изд.), Полежаев, Лермонтов, Кольцов, Ершов (2 изд.), Тютчев (2 изд.), «Поэты 1840—1850-х гг.», «Поэты-петрашевцы», Плещеев, Огарев, А. Григорьев, Тургенев, Майков, Мей, Фет, А. К. Толстой, Полонский, Щербина (1 изд.), Некрасов, Никитин, Михайлов, Добролюбов, Курочкин (2 изд.), Минаев (2 изд.) «Поэты 1860-х гг.», Суриков (2 изд.), Трефолев (2 изд.), Дрожжин (2 изд.), «Поэты-демократы 1870—1880-х гг.», Случевский (1 изд.), Фофанов (1 изд.), Апухтин (1 изд.), Надсон, «Поэты 1880—1890 гг.», «Революционная поэзия», Бунин, Брюсов, Блок (стихи до 1900 г.!).

в) для 1890—1924 гг.— антология Н. Ежова и Е. Шамурина «Русская поэзия XX века». М., 1925 (с разделами «Символисты», «Акмеисты», «Футуристы», «Имажинисты», «Крестьянские поэты», «Пролетарские поэты» и др.).

г) для 1924—1957 гг.— сборника серии «Библиотека советской поэзии»: Александровский, Алигер, Алтаузен, Антокольский, Асеев, Ахматова, Барто, Безыменский, Берггольц, Браун, Ваншенкин, С. Васильев, Винокуров, Герасимов, Голодный, Гончаров, Городецкий, Грибачев, Гудзенко, Гусев, Дементьев, Долматовский, Дудин, Жаров, Заболоцкий, Инбер, Исаковский, Казин, Кириллов, Кирсанов, Коваленков, Комаров, Корнилов, Луговской, Луконин, Маршак, Мартынов, Межиров, Михалков, Наровчатов, Недогонов, Орешин, Орлов, Ошанин, Пастернак, «Поэты 1920-х гг.», Прокофьев, Решетов, Рыленков, Садофьев, Санников, Светлов, Сельвинский, Симонов, Смеляков, С. Смирнов, Софронов, Стрельченко, Сурков, Твардовский, Тихонов, Уткин, Ушаков, Шефнер, Щипачев, Яшин; кроме того, из сборников малой серии «Библиотеки поэта» — Багрицкий, Д. Бедный, Маяковский, Лебедев-Кумач (2 изд.; так как указанный сборник Лебедева-Кумача приблизительно вдвое объемистее книжек «Библиотеки советской поэзии», мы брали из него стихотворения через одно).

д) для 1958—1967 гг.— альманахи «День поэзии» (Москва) за 1958, 1960, 1962, 1964, 1966, 1968 гг. (только новые стихи; посмертные публикации не учитывались).

Конечно, такой отбор имеет свои недостатки. Неравномерно представлена советская поэзия в книжках «Библиотеки». Денис Давыдов вошел в книжку «Малой библиотеки поэта» почти полным собранием сочинений, а Жуковский — лишь малой частью написанного. При отборе текстов XVIII в. Венгеров охотно пропускал однообразные оды и послания, но широко брал занимательные басни — в результате доля 4-стопного ямба и 6-стопного ямба для XVIII в. оказалась, быть может, несколько заниженной, а доля вольного ямба — завышенной (контрольный подсчет по «Малой библиотеке поэта» не исправил дела, потому что здесь принципы составителей были те же).

Из рассмотренного материала были взяты только произведения среднего объема: пропускались стихотворения длиною менее 8 стихов и пропускались произведения больших жанров (поэмы, драмы). Там, где возникали сомнения, считать ту или иную вещь стихотворением или поэмой, мы предпочитали первое и включали ее в свой подсчет. Переводные стихотворения учитывались для тех поэтов, у которых они входят как часть в их оригинальное творчество (Жуковский, Лермонтов), и не учитывались для тех, у кого оригинальные и переводные стихи четко разделены (Михайлов, Плещеев).

При подсчетах учитывалось только количество стихотворений, а не количество стихотворных строк. Точнее сказать, учитывалось количество обращений поэта к каждому отдельному стихотворному размеру или форме строфы. Это значит: в полиметрических стихотворениях, состоящих из кусков текста, написанных разными размерами, учитывается столько текстов, сколько использовано разных размеров; так, стихотворение Катенина «Мстислав Мстиславич» учтено как 13 текстов (2-стопный амфибрахий, 2-стопный ямб с мужским окончанием, 4-стопный хорей, 4-стопный дактиль, 2-стопный ямб с дактилическим окончанием и т. д.), а стихотворение Трефолева «Песня о камаринском мужике» (из чередующихся по нескольку раз кусков 4-стопного и 6-стопного хорея) учтено как 2 текста. Разумеется, куски объемом меньше 8 строк и куски, дословно повторяющие друг друга (например, припевы в песнях) не учитывались.

Группировка текстов — хронологическая, по десятилетиям (1801—1810, 1811—1820 и т. д.). Для советской поэзии 1924—1957 гг., кроме того, была сделана более дробная разбивка, по пятилетиям, но никаких существенных уточнений она не дала (единственное исключение указано ниже, в параграфе о хорее). Стихотворения с датами, колеблющимися в пределах нескольких годов, датируются по последнему году; некоторые стихотворения, даты которых уточнить не удалось, пришлось отнести к тому или иному десятилетию лишь гадательно. К сожалению, антологии Венгерова и Ежова — Шамурина не датируют стихотворений; поэтому разделы «XVIII век» и «1890—1924» пришлось дать без разбивки на десятилетия; более того, венгеровская антология, несомненно, частично включает в себя некоторые стихотворения начала 1800-х годов, а антология Ежова — Шамурина заведомо включает стихотворения 1890-х годов, захлестывая, таким образом, с двух концов основной массив лирики XIX в., взятой по «Малой библиотеке поэта». Однако их нижеследующих таблиц видно, что, несмотря на эту нечеткость хронологических рубежей, разница между периодами выступает достаточно ясно.

§ 17. *Классификация размеров.* Основные рубрики нижеследующей классификации размеров — «2-стопный ямб», «3-стопный ямб» и т. д.— никаких пояснений не требуют. Стихи длиннее 6-стопного ямба и хорея или 5-стопного дактиля, амфибрахия, анапеста объединяются как «длинные» (дл.). Цезурные варианты не выделялись; только для 6-стопного хорея различаются цезурованный 6-стопный хорей, 6 ц. («У бурмистра Власа бабушка Ненила...») и бесцезурный 6-стопный хорей, 6 бц. («Как по улице метелица метет...»). Размеры с цезурными наращениями или усечениями причисляются к полномерным размерам: «Раздвинув локтем тумана дрожжи...» считается 4-стопным ямбом, а «Страшно в могиле, хладной и темной...» — 4-стопным дактилем. Условность этого причисления очевидна, и при более тщательном анализе эти размеры должны быть непременно выделены (см. Д. Бейли, № 194); но практически они малочисленны и лишь загромоздили бы наши таблицы.

«Разностопными» (рз.) названы размеры, в которых строки разной стопности чередуются упорядоченно (например, «На холмах Грузии лежит ночная мгла, Шумит Арагва предо мною...» или «На поле бранном тишина, Огни ме-

жду шатрами...»); «вольными» (в.) — размеры, в которых строки разной стопности чередуются беспорядочно (например, «Погасло днéвное светило..» или басни Крылова).

Среди неклассических размеров выделены следующие: 1) пятисложник кольцовского типа («Что, дремучий лес, Призадумался...»); 2) гексаметр с элегическим дистихом; 3) логаэды строчные (упорядоченное чередование строк разного размера — «Губы мои приближаются К твоим губам...» Брюсова) и логаэды стопные (упорядоченное чередование стоп в строке — например, в имитациях античных строф или в некоторых современных песнях); 4) стихи с переменной анакрусой (трехсложные размеры типа «Русалка плыла по реке голубой, Озаряема полной луной...» Лермонтова, двусложные типа «Когда мне было восемь лет, Я пошла смотреть балет...» Барто); 5) дольник—стихи с переменными междуиктовыми интервалами в 1—2 слога; 6) тактовик — стихи с переменными междуиктовыми интервалами в 1—3 слога (в эту группу входят, в частности, многие подражания народному стиху, былинному и песенному); 7) акцентный стих — с произвольными междуударными интервалами и с рифмой («Облако в штанах» Маяковского); 8) свободный стих — тоже с произвольными междуударными интервалами и без рифм («Александрийские песни» Кузмина). Условные сокращения: гекс., лог., 5-сл., п. а., д-к, т-к, акц., своб. Обоснование для выделения всех этих размеров разрабатывается нами в дальнейших главах этой книги.

Разумеется, часто приходится иметь дело с промежуточными явлениями: трудно решить, написано ли данное стихотворение правильным 6-стопным ямбом с единичными отступлениями в 5-стопный ямб или же вольным стихом; правильным анапестом с отступлениями или же дольником; тактовиком или акцентным стихом. Условно мы считали, что если строки с отступлениями составляют менее 25% текста, то размер можно относить к более «правильным», если более 25% — то к более «свободным». Но, конечно, на практике приходилось не раз многое решать на слух; здесь еще требуется немало уточнений.

Результаты подсчетов (в абсолютных числах) см. в таблице 1.

§ 18. *Общая картина.* Переводить в проценты все показатели этой таблицы вряд ли имеет смысл; однако стоит выделить, во-первых, те размеры, которые составляют не

Таблица 1

Размеры	XVIII в. МБП	XVIII в. Венгеров	1801—1810	1811—1820	1821—1830	1831—1840	1841—1850	1851—1860	1861—1870	1871—1880	1881—1890	1891—1900	1900—1924	1925—1935	1936—1945	1946—1957	1958—1968
Я 2-ст.	—	—	—	4	6	4	3	1	3	—	1	3	7	1	1	—	3
3-ст.	48	40	3	16	14	6	9	13	15	3	3	5	40	21	44	48	58
4-ст.	118	242	61	85	476	203	155	224	164	82	107	152	388	151	226	273	350
5-ст.	5	2	—	16	100	55	89	78	42	32	24	44	218	62	263	285	331
6-ст.	93	326	35	52	49	57	93	120	44	37	112	50	101	6	11	10	14
дл.	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	1
рз.	13	29	19	39	75	59	57	61	40	21	36	31	72	33	69	81	47
в.	99	546	77	195	146	79	33	29	14	20	33	19	102	37	50	32	21
Х 2-ст.	1	1	—	1	—	4	—	—	1	—	1	—	1	—	—	—	1
3-ст.	2	2	—	4	11	13	17	30	34	19	4	2	13	12	27	18	9
4-ст.	91	108	38	41	102	157	86	128	101	49	48	63	149	78	142	94	93
5-ст.	1	1	—	—	3	1	11	18	7	9	15	15	84	86	162	172	149
6-ст. ц.	—	—	—	—	—	—	3	17	15	11	9	7	17	2	5	3	4
6-ст. бц.	3	—	4	1	4	1	3	10	6	4	—	5	20	6	8	7	3
дл.	1	1	—	—	—	—	1	2	1	—	—	4	15	2	2	1	1
рз.	4	15	5	7	12	11	24	24	27	27	16	12	29	30	46	52	20
в.	—	2	—	—	—	2	—	4	1	—	—	—	34	15	6	3	7
Д 2-ст.	3	4	1	—	2	2	—	—	1	1	1	2	2	—	—	2	—
3-ст.	1	2	1	—	—	1	5	12	12	10	6	12	21	—	8	3	6
4-ст.	5	7	2	4	5	3	11	18	22	23	26	18	21	7	8	16	12
5-ст.	—	—	—	—	2	1	6	4	3	1	3	2	4	2	1	1	2
дл.	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	1	5	—	2	—	—
рз.	5	5	4	—	2	5	8	15	12	21	10	7	18	1	4	14	5
в.	—	—	—	—	—	1	—	1	6	—	1	—	4	1	4	1	1

Таблица 1 (окончание)

Размеры	XVIII в.		1801—1810	1811—1820	1821—1830	1831—1840	1841—1850	1851—1860	1861—1870	1871—1880	1881—1890	1891—1900	1890—1924	1925—1935	1936—1945	1946—1957	1958—1968
	МБП	Венгеров															
Ам 2-ст.	2	2	2	5	13	7	5	5	1	1	—	2	2	4	1	5	4
3-ст.	2	—	1	—	3	6	32	31	16	14	15	17	28	25	70	74	71
4-ст.	—	—	2	13	26	21	15	16	13	8	19	11	19	33	48	38	26
5-ст.	—	—	—	—	7	1	9	—	1	—	—	1	5	3	9	4	5
дл.	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	1	—	—	—	—
рз.	—	—	1	6	16	21	18	15	25	19	15	12	14	16	39	28	14
в.	—	—	—	1	3	4	2	1	4	—	—	1	1	1	2	3	3
Ан 1-ст.	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—
2-ст.	2	3	—	—	8	14	5	7	2	4	4	3	10	—	11	23	26
3-ст.	2	1	—	2	1	2	27	60	27	20	29	23	61	24	78	68	83
4-ст.	—	—	—	—	1	—	7	8	2	3	22	13	16	11	19	35	30
5-ст.	—	—	—	—	1	—	—	1	1	—	1	—	4	1	12	17	4
дл.	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—
рз.	—	—	—	1	7	4	7	22	19	21	32	20	27	4	14	20	9
в.	—	—	—	—	—	—	—	5	—	2	2	3	10	7	9	12	8
Гекс.	2	4	2	9	14	9	17	9	1	—	—	1	7	—	—	—	—
Лог.	3	—	7	7	3	3	3	2	1	1	3	5	10	3	8	10	4
5-сл.	—	2	—	1	1	19	9	12	9	3	1	2	—	—	1	—	—
П. а.	1	3	3	2	1	5	1	1	—	—	—	1	11	8	13	14	10
Д-к	2	1	3	2	4	6	6	3	1	—	—	3	163	171	184	151	165
Т-к	1	1	—	1	4	11	—	8	1	2	—	3	30	17	4	5	18
Акц.	2	—	2	—	—	—	2	—	4	—	—	—	62	38	4	6	14
Своб.	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—	—	17	—	—	1	17
Всего	512	1350	273	515	1122	798	782	1017	701	469	600	575	1863	919	1617	1640	1649

менее 5% всех текстов каждого десятилетия, и, во-вторых, в убывающем порядке,— те размеры, которые вместе с предыдущими составляют 75% всех текстов каждого десятилетия. Это поможет увидеть, сколько размеров из общего числа 47, перечисленных в таблице, составляют, так сказать, основной фонд русской метрики.

XVIII век: Я в.— 40,4%; Я 6-ст.— 24,2; Я 4-ст.— 17,9; Х 4-ст.— 8,0 (всего 90,5%);

1801—1810: Я в.— 28,2%; Я 4-ст.— 22,3; Х 4-ст.— 13,9; Я 6-ст.— 12,8; Я рз.— 7,0 (всего 84,2%);

1811—1820: Я в.— 37,8%; Я 4-ст.— 16,7; Я 6-ст.— 9,9; Х 4-ст.— 7,9; Я рз.— 7,6 (всего 79,9%);

1821—1830: Я 4-ст.— 42,4%; Я в.— 13,0; Х 4-ст.— 9,1; Я 5-ст.— 8,9; Я рз.— 6,7 (всего 80,1%);

1831—1840: Я 4-ст.— 25,4%; Х 4-ст.— 19,7; Я в.— 9,9; Я рз.— 7,4; Я 6-ст.— 7,1; Я 5-ст.— 6,9 (всего 76,4%);

1841—1850: Я 4-ст.— 19,8%; Я 6-ст.— 11,9; Я 5-ст.— 11,4; Х 4 ст.— 11,0; Я рз.— 7,3 (всего 61,4%); Я в.— 4,2; Ам 3-ст.— 4,1; Ан 3-ст.— 3,5; Х рз.— 3,1 (всего 76,3);

1851—1860: Я 4-ст.— 22,2%; Х 4-ст.— 12,7; Я 6-ст.— 11,8; Я 5-ст.— 7,7; Я рз.— 6,1; Ан 3-ст.— 6,0 (всего 66,5%); Ам 3-ст.— 3,1; Х 3-ст.— 3,0; Я в.— 2,9 (всего 75,5%);

1861—1870: Я 4-ст.— 23,4%; Х 4-ст.— 14,3; Я 6-ст.— 6,3; Я 5-ст.— 6,0; Я рз.— 5,7 (всего 55,7%); Х 3-ст.— 4,9; Х рз.— 3,9; Ан 3-ст.— 3,9; Ам рз.— 3,6; Д 4-ст.— 3,1 (всего 75,1%);

1871—1880: Я 4-ст.— 17,5%; Х 4 ст.— 10,4; Я 6-ст.— 7,7; Я 5-ст.— 6,8; Х рз.— 5,2 (всего 47,6%); Д 4-ст.— 4,9; Д рз.— 4,5; Я рз.— 4,5; Ан рз.— 4,5; Ан 3 ст.— 4,3; Я в.— 4,3; Ам рз.— 4,1; Х 3-ст.— 4,1 (всего 82,8);

1881—1890: Я 6-ст.— 18,7%; Я 4-ст.— 17,8; Х 4-ст.— 8,0; Я рз.— 6,0; Я в.— 5,5; Ан рз.— 5,4 (всего 61,4%); Ан 3-ст.— 4,8; Д 4-ст.— 4,3; Я 5-ст.— 4,0; Ан 4-ст.— 3,7 (всего 78,2%).

1891—1900: Я 4-ст.— 26,3%; Х 4-ст.— 10,9; Я 6-ст.— 8,7; Я 5-ст.— 7,7; Я рз.— 5,4 (всего 59,0%); Ан 3-ст.— 4,0; Ан рз.— 3,5; Я в.— 3,3; Д 4-ст.— 3,1; Ам 3-ст.— 3,0 (всего 75,9);

1890—1924: Я 4-ст.— 18,9%; Я 5-ст.—11,6; Х 4-ст.— 8,0; Я в.— 5,5; д-к — 8,7; Я 6-ст.— 5,2 (всего 57,9%); Х 5-ст.— 4,5; Я рз.— 3,8; акц.— 3,3; Ан 3-ст.— 3,3; Я 3-ст.— 2,1 (всего 74,9%);

1925—1935: д-к — 18,6%; Я 4-ст.— 16,4; Х 5-ст.— 9,4; Х 4-ст.— 8,5; Я 5-ст.— 6,7 (всего 59,6%); акц.— 4,1; Я в.— 4,1; Я рз.— 3,6; Ам 4-ст. — 3,6 (всего 75,0);

1936—1945: Я 5-ст.— 16,2%; Я 4-ст.— 13,5; д-к — 11,4;

Х 5-ст.— 10,0; Х 4-ст.— 8,8 (всего 59,9%); Ан 3-ст.— 4,8; Ам 3-ст.— 4,3; Я рз.— 4,3; Ам 4-ст.— 3,0 (всего 76,3%);

1946—1957: Я 5-ст.— 17,4%; Я 4-ст.— 16,6; Х 5-ст.— 10,5; д-к — 9,2; Х 4-ст.— 5,7 (всего 59,4%); Я рз.— 4,9; Ам 3-ст.— 4,5; Ан 3-ст.— 4,1; Х рз.— 3,2 (всего 76,1%);

1957—1968: Я 4-ст.— 21,2%; Я 5-ст.— 20,2; д-к — 10,0; Х 5-ст.— 91,1; Х 4-ст.— 5,6; Ан 3-ст.— 5,0 (всего 71,1%); Ам 3-ст.— 4,3 (всего 75,5%).

Таким образом, ядро метрического репертуара русской лирики составляет лишь небольшая часть наличествующих в ней размеров: от 4 до 13 из общего числа 47. Это количество активно употребительных размеров увеличивается, а затем сокращается с течением времени: 4—6 в XVIII в.— 1830-х годах; 9—13 в 1840—1924 гг.; 7—9 в 1925—1968 гг. Соответственно с этим вначале на каждый из употребительных размеров приходится сравнительно больший процент общего числа текстов — больше 5%; чем дальше, тем эта доля меньше. Максимум метрического единообразия приходится на 1820-е годы, когда 42% текстов оказываются написанными 4-стопным ямбом (речь идет только о лирике, большие поэмы не в счет!), обычно же доля господствующего размера после 1840-х годов слабо колеблется около 20% (между 17 и 23%).

Состав этого основного метрического фонда тоже характерным образом меняется. Постоянными его элементами за два с лишним века оставались только 4-стопный ямб и 4-стопный хорей. Из переменных его элементов самыми устойчивыми были 6-стопный ямб (с XVIII по начало XX в.; в 1880-х годах этот размер занимал даже первое место среди всех) и разностопный ямб (с 1800-х годов по начало XX в.); попачалу видное место среди этих элементов занимал также вольный ямб, но к 1840-м годам он сходит с авансцены. Зато появляются новые элементы: главный из них — 5-стопный ямб, появляющийся в заметных количествах с 1820-х годов и не теряющий достигнутого места до наших дней; далее, это 5-стопный хорей, вступающий в ведущую группу размеров к 1920-м годам, и дольник, вступающий в нее на рубеже XX в. (собственно, дольник в нашей таблице представляет собой не один размер, а группу размеров — 3-иктный, 4-иктный, 4—3-иктный дольник и т. п., поэтому сопоставлять его показатели с показателями 4-стопного ямба или 5-стопного хорея не совсем правомерно). Таким образом, состав переменных

элементов от начала к концу нашего обозреваемого материала обновляется почти целиком. Любопытно, что трехсложные размеры в этой ведущей группе почти не появляются; исключения — лишь трижды (1850-е, 1880-е, 1960-е годы), и все три раза в пользу анапеста. Уже из этого видно, что говорить о каком бы то ни было «преобладании» трехсложных размеров в какую бы то ни было эпоху неосторожно.

По этому предварительному обзору можно различить некоторые рубежи в истории метрического репертуара русской лирики: один из них пролегает между 1830-ми и 1840-ми годами, когда происходит первый скачок к увеличению количества употребительных размеров (и когда выходит из числа ведущих вольный ямб), другой — между 1900 и 1925 гг., когда в ведущую группу входят 5-стопный хорей и дольник. Для того, чтобы проследить соотношение размеров в метрическом репертуаре подробнее, рассмотрим отдельно соотношения основных групп размеров и основных размеров в каждой группе. В последующих параграфах все таблицы даются в двух вариантах: в развернутом, с показателями по каждому десятилетию, и в обобщенном, где смежные десятилетия, дающие сходные показатели, сведены в более крупные периоды. Периодизация, как можно видеть из таблиц, производилась только на основе публикуемых цифр, без всяких сторонних предпосылок, отдельно для каждой категории размеров.

§ 19. *Группы размеров.* Привычные впечатления говорили нам, что при Пушкине в русской поэзии процветал ямб, при Некрасове трехсложные размеры, в XX в. неклассические размеры. Проверим эти впечатления цифрами.

Ямб в XVIII в. господствует почти безраздельно ($^9/_{10}$ всех текстов); к началу XIX в. происходит первое понижение его доли (до $^3/_4$ всех текстов); между 1820-ми и 1830-ми годами — второе, еще более резкое понижение (приблизительно до половины всех текстов); и на достигнутом уровне ямб остается почти до конца, лишь дважды давая резкие понижения — в 1870-х годах, когда он падает до 41,5%, теснимый нарастанием хореев и трехсложников, и в 1925—1935 гг., когда он падает до 34% под натиском неклассических размеров. После 1935 г. доля ямба начинает медленно повышаться.

Хорей в XVIII — начале XIX в. держится приблизи-

Таблица 2

Размеры	XVIII в.	1800—1810	1811—1820	1821—1830	1831—1840	1841—1850	1851—1860	1861—1870
Ямбы	87,5	71,5	79,5	77,0	58,0	56,0	51,5	46,0
Хореи	9,5	17,0	10,5	12,0	24,0	18,5	22,0	27,5
3-сложные	2,0	5,0	6,0	8,5	11,5	20,0	23,0	24,0
Прочие	1,0	6,5	4,5	2,5	6,5	5,5	3,5	2,5

Размеры	1871—1880	1881—1890	1891—1900	1890—1924	1925—1935	1936—1945	1946—1957	1958—1968
Ямбы	41,5	52,5	53,0	49,5	34,0	41,0	45,0	50,0
Хореи	25,5	15,5	18,5	19,5	25,0	24,5	21,5	17,5
3-сложные	32,0	31,0	26,0	14,5	15,0	21,0	22,0	18,5
Прочие	1,0	1,0	2,5	16,5	26,0	13,5	11,5	14,0

Таблица 2а

Размеры	XVIII в.	1800—1820-е	1830—1870-е	1880—1890-е	1890—1935	1936—1968
Ямбы	87,5	77,0	51,5	53,0	44,5	45,5
Хореи	9,5	12,0	23,0	17,0	21,5	21,0
3-сложные	2,0	7,5	21,5	28,5	14,5	20,5
Прочие	1,0	3,5	4,0	1,5	19,5	13,0
Число текстов	1352	1910	3767	1175	2793	4894

тельно на уровне 10%; только в 1800-х годах он позволяет себе всплеск до 17% (соответственно понизивший долю ямба) — явное отражение подъема карамзинистских легких жанров песни и романса. На том же рубеже 1820—1830-х годов, который так понизил ямб, хорей, напротив, сильно повысился — почти вдвое, до 20—25%; и на этом уровне он остается, можно считать, до самого конца, лишь однажды (в 1880-х годах) заметно понизившись под натиском трехсложников.

Трехсложные размеры начинают свой путь с ничтожной доли в XVIII в., постепенно и плавно набирают силу;

решающий скачок они делают не между 1820-ми и 1830-ми годами (как мы уже готовы ожидать), а десятилетие спустя, между 1830-ми и 1940-ми годами; и, достигнув того же уровня, что и хорей,—20—25%,— тоже остаются на нем, в среднем, до самого конца,—но с более заметными отклонениями. Именно, в 1870—1880-х годах доля трехсложников повышается, тесня (как мы видели) ямбы и хореи и достигая своего апогея —31—32%, почти треть всех текстов,—а в 1890—1935 гг. понижается под давлением неклассических размеров до 14—15%. Затем пропорции восстанавливаются.

Неклассические размеры держатся в течение XVIII — XIX вв. на ничтожном уровне нескольких процентов (минимум — в XVIII в. и в 1870—1880-х годах, максимум — в пору предромантических экспериментов 1800-х годов и в «кольцовские» 1830—1840-е годы). Затем в 1890—1924 гг. они разом взлетают до 15,5% (любопытно, что разные разделы антологии Ежова и Шамурина дают разные показатели: у символистов и акмеистов мы видим еще скромные 5,5—7,0%, у футуристов и имажинистов — целых 43,5%, у писателей «вне групп» и у крестьянских поэтов — 12—13%, у пролетарских поэтов — 26%), а в 1925—1935 гг.— до 26% (уровень, подготовленный пролетарскими поэтами); после этого понижаются до 11—14% и держатся на этом уровне до наших дней.

Общая картина складывается такая:

XVIII в.: девять десятых материала занимает ямб высоких, средних и низких жанров, одну десятую — хорей анакреонтической лирики, песен и романсов.

1800—1820-е годы: карамзинисты усиливают легкую, хореическую лирику, Жуковский вводит баллады с их трехсложными размерами, предромантические экспериментаторы вроде Востокова и Гнедича разрабатывают неклассические размеры имитаций античного и народного стиха; в совокупности все эти новые размеры занимают до четверти всех текстов и соответственно теснят ямб.

1830—1870-е годы: поэты реалистического направления разрушают прежние связи между метрами и жанрами, хореи и трехсложники завоевывают жанры и темы, до сих пор для них малодоступные (главным образом — темы народной жизни, широко распространяющиеся в эту пору), неклассические размеры держатся на прежнем уровне, благодаря имитациям народного стиха (более

простым в пятисложнике Кольцова, более сложным в тактовике «Песен западных славян» и «Песни о царе Иване Васильевиче»); в совокупности все эти размеры занимают до половины всех текстов и соответственно еще более теснят ямб.

1880—1890-е годы: после оттеснения ямба начинается борьба между «победителями» — хореями и трехсложниками: до сих пор они шли вровень с небольшим преобладанием хореев, теперь трехсложники резко опережают хореи — это время позднего Фета, Надсона, Фофанова; однако в сумме доля хореев и трехсложников остается прежней, и дальнейшего отступления ямба уже не происходит.

1890—1935-е годы: модернисты, в особенности же футуристы, решительно вводят в оборот неклассические размеры — сперва дольники, потом акцентный стих и другие сложные метры; они завоевывают себе почти пятую часть всех текстов, причем отвоевывают ее главным образом у ямбов и у трехсложников (вспомним, что первые дольники в русской поэзии долго ощущались как вариация трехсложников, «трехсложники со стяжением» — см., например, С. П. Бобров, № 14, стр. 47; отпочковавшись, они отняли место именно у чистых трехсложников) — победное шествие трехсложников на этом обрывается, а ямб отступает еще на шаг.

1936—1968 гг.: в советской поэзии происходит реакция на модернистские тенденции, доля неклассических размеров падает, причем сильнее всего падают акцентный стих и другие наиболее свободные размеры, а сохраннее всего остаются скромные дольники; за счет отступления неклассических размеров опять возвращаются к прежним своим показателям трехсложники и — более медленно — ямбы. На этом моменте обрываются наши наблюдения; долго ли продолжится эта стабилизация классического стиха и какие формы она примет, мы не знаем (табл. 2, 2а).

§ 20. *Ямбы.* Привычные впечатления говорят нам, что самый употребительный ямбический размер — 4-стопный: если предложить человеку привести пример ямба, то, вероятнее всего, он приведет пример именно 4-стопного ямба. Проверим эти впечатления цифрами (табл. 3).

Ямб, царящий в лирике XVIII в., почти исключительно — на 94% — состоит из трех размеров: шестистопника посланий и элегий, четырехстопника од и стансов, вольного ямба басен и пиндарической лирики. В нашем материа-

Таблица 3

Ямбы	XVIII в.	1800—1810	1811—1820	1821—1830	1831—1840	1841—1850	1851—1860	1861—1870
3-ст.	3,5	1,5	4,0	1,5	1,0	2,0	2,5	4,5
4-ст.	20,5	31,5	21,0	55,0	44,0	35,5	42,5	51,0
5-ст.	0,2	—	4,0	11,5	12,0	20,0	15,0	13,0
6-ст.	27,5	18,0	12,5	5,5	12,5	21,0	22,5	13,5
Рз.	2,5	9,5	9,5	8,5	12,5	13,0	11,5	12,5
В.	46,0	39,5	48,0	17,0	17,0	7,5	5,5	4,5
Прочие	—	—	1,0	1,0	1,0	1,0	0,5	1,0
Число текстов	1185	195	407	866	463	439	526	322

Ямбы	1871—1880	1881—1890	1891—1900	1890—1924	1925—1935	1936—1945	1946—1957	1958—1968
3-ст.	1,5	1,0	1,5	4,5	6,5	6,5	6,5	7,0
4-ст.	42,0	34,0	49,5	40,5	48,5	33,5	37,5	42,5
5-ст.	16,5	7,5	14,5	23,5	20,0	40,0	39,0	40,0
6-ст.	18,5	35,5	16,5	10,5	2,0	1,5	1,5	1,5
Рз.	11,0	11,5	10,0	7,5	10,5	10,5	11,0	5,5
В.	10,0	10,5	6,5	11,0	12,0	7,5	4,5	2,5
Прочие	0,5	0,3	1,5	2,5	0,5	0,5	—	1,0
Число текстов	195	316	304	928	312	657	736	825

Таблица 3а

Ямбы	XVIII в.—1810-е	1820—1830-е	1840—1870-е	1800—1890-е	1890—1935	1936—1968
3-ст.	3,5	1,5	2,5	1,5	5,0	6,5
4-ст.	21,5	51,0	42,0	41,5	42,5	38,0
5-ст.	1,0	11,5	16,5	10,5	22,5	40,0
6-ст.	23,0	8,0	20,0	26,0	8,5	1,5
Рз.	5,0	10,0	12,0	11,0	8,5	9,0
В.	45,5	17,0	6,5	8,5	11,0	4,5
Прочие	0,5	1,0	0,5	1,0	2,0	0,5
Число текстов	1787	1329	1482	620	1240	2218

ле решительно господствует вольный ямб — он один занимает столько же места, сколько 6-стопный и 4-стопный вместе взятые. Насколько это неожиданное наблюдение действительно характеризует ямб XVIII в. и насколько оно искажено имеющейся в нашем распоряжении выборкой материала, об этом, как уже упоминалось, с уверенностью сказать нельзя. (Подсчеты К. Д. Вишневского, № 30, 31, на сколь возможно более полном объеме авторской продукции XVIII в., как кажется, подтверждают полученные нами результаты.) Но дальнейшая судьба этих трех размеров была очень разная.

Вольный ямб недолго сохраняет свое господство. Он держит первенство только до 1810-х годов включительно — главным образом за счет басенного жанра (из 198 басен Крылова 139 написаны в 1800—1810-х годах), в меньшей степени — за счет впервые освоенных этим размером элегий и посланий. В 1820—1830-х годах, когда басня начинает сходить со сцены и вольный ямб все больше ограничивается романтическими элегиями и посланиями («Погасло дневное светило», «Смерть поэта»), доля его сразу падает почти втрое, с 48% до 17%. Начиная с 1840-х годов, когда романтические элегии тоже постепенно сходят со сцены, доля вольного ямба падает еще ниже и обычно не превосходит 10—10,5%. (Меняется и самый характер вольного ямба: это не тот переменчивый стих, играющий контрастами 6-стопных и 4-стопных строчек, каким он был в начале века, а однообразный строй 5-стопных строчек, лишь время от времени нерегулярно перемежаемых 6-стопными и 4-стопными; не стих Пушкина и Баратынского, а стих Апухтина и Есенина.) После 1935 г. вольный ямб все более выходит из употребления и к концу нашего времени сходит почти на нет [2].

6-стопный ямб тоже теряет свое почетное место, но не столь стремительно и бесповоротно. От XVIII в. к 1820-м годам его доля неуклонно понижается: его оттесняют и вольный ямб, и 4-стопный, и разностопный, и развивающийся 5-стопный. Но затем он возвышается вновь и до самого конца XIX в. стойко держится на втором месте

[2] Истории русского вольного ямба посвящены статьи Л. И. Тимофеева (№ 141), М. П. Штокмара (№ 168), Г. О. Винокура (№ 27), Б. В. Томашевского («Стих «Горя от ума»», № 150, стр. 132—201); однако интереснейший вопрос о жанровой дифференциации этого размера до сих пор почти не изучен.

после 4-стопного ямба. Два раза он даже обнаруживает заметные повышения — в первый раз в 1840—1850-х годах (за счет антологической и элегической лирики Майкова, Фета и других поэтов), во второй раз в 1880-х годах (за счет гражданских элегий Надсона, Якубовича-Мельшина и др.); в этот второй раз доля шестистопников в ямбе даже превышает долю четырехстопников и поднимается выше, чем была в XVIII в. (!!!). Но вслед за этим наступает стремительный упадок: в 1890—1925 гг. доля 6-стопного ямба еще держится около 10,5% (у символистов и акмеистов — выше, 14,5% и 16%; у футуристов и пролетарских поэтов — ниже, 1,5% и 4%), а затем разом падает до 2% и ниже; сейчас этот размер можно считать неупотребительным.

4-стопный ямб выходит на ведущее место среди ямбов лишь в пушкинское время — в 1820-е годы. На рубеже XVIII в. и 1810-х годов он опережает 6-стопный ямб, вытесняя его из посланий, на рубеже 1810-х и 1820-х годов он опережает вольный ямб, вытесняя его из элегий, а в 1820-х годах, в творчестве Пушкина и его сверстников, достигает кульминации —55% всех ямбов, 42% всех размеров вообще!— и затем вплоть до наших дней колеблется на среднем уровне около 42% всех ямбов, хотя и с заметными отклонениями. Любопытно, что самые заметные отклонения вверх от этого среднего показателя приходятся на 1860-е, 1890-е и 1925—1935 гг., т. е. как раз на те периоды, когда ямб в целом больше всего терпел от натиска хореев, трехсложников, а потом неклассических метров: можно сказать, что 4-стопный ямб более стойко держался перед этим натиском, чем какой-либо другой ямбический размер. А самые заметные отклонения вниз от этого среднего приходятся на 1840-е годы, когда четырехстопник уступает элегическим шестистопнику и пятистопнику вместе взятым; на 1880-е, когда он уступает патетическому шестистопнику (как уже было сказано); и на 1935—1957 гг., когда он уступает расхожему пятистопнику (о котором будет сказано дальше).

5-стопный ямб имеет наиболее интересную судьбу. В XVIII в. он представлен в нашем материале лишь двумя экспериментальными стихотворениями (некоторые другие, например стихи Тредиаковского «Приятный брег! любезная страна...!» и послания Крылова и Княжнина 1790-х годов, в сборник Венгерова не вошли); в 1800-х годах — ни

одним. Только с 1810-х годов он входит в употребление стараниями Жуковского (образцом для которого служила английская и немецкая поэзия), Вяземского, Пушкина и их современников. С 1820-х годов он держится на среднем уровне, 11% и выше, обычно лишь немногим отставая от ветерана среди ямбов — шестистопника. Только к концу века между 5-стопным и 6-стопным ямбом начинается борьба. В 1880-е годы, как уже было сказано, шестистопник резко отбрасывает назад своего конкурента; но в 1890-е годы они вновь сравниваются; в 1890—1925 гг. пятистопник выходит вперед (в среднем доля его уже в 2 с лишним раза больше, чем доля шестистопника; меньше всего этот разрыв у символистов, больше всего у футуристов) и прочно занимает второе место после 4-стопного ямба; после 1935 г. пятистопник делает еще скачок вперед и выходит на первое место, опережая даже 4-стопный ямб; и лишь в последнее десятилетие 4-стопный ямб вновь догоняет своего конкурента, и сейчас они стоят приблизительно наравне. «Четырехстопный ямб мне надоел», — может сказать XX век с бо́льшим правом, нежели говорил XIX. Современные поэты сплошь и рядом предпочитают 5-стопный ямб 4-стопному — например, у Суркова среди рассмотренных 123 его текстов мы встречаемся с 4-стопным ямбом 8 раз, а с 5-стопным 24 раза.

Об остальных ямбических размерах можно сказать немногое. 3-стопный ямб на протяжении почти всей своей истории держится на скромном уровне 1—2%, превышая его лишь в XVIII в. (анакреонтическая лирика), в 1810-х годах (дружеские послания вроде «Моих пенатов»), в 1860-х годах (ироническая поэзия вроде стихов «Искры» и «Свистка» или «Русской истории от Гостомысла») и более всего — что уже несколько неожиданно — в XX в., в самых различных стихотворных стилях, от «Ой, Ладога-малина...» Прокофьева до «Не спи, не спи, художник...» Пастернака; судьба 3-стопного ямба в лирике XX в. явно заслуживает особого исследования.

Наконец, разностопные размеры (чаще всего чередования 4-стопного и 3-стопного или 6-стопного и 4-стопного ямбов), очень мало разработанные в XVIII в., входят в употребление с 1800-х годов (когда предромантики и потом романтики начинают подражать английским и немецким балладам с их чередованием 4- и 3- ударных строк), достигают уровня около 10% и ровно держатся на

нем, не сбиваясь, вплоть до наших дней; только в последнее десятилетие обнаруживается понижение их доли, покамест трудно объяснимое.

Общая картина складывается такая (табл. 4).

XVIII в. и 1800—1810-е годы: господствует вольный ямб (почти половина всех текстов), за ним следует 6-стопный и 4-стопный (на каждый размер — почти четверть всех текстов); за каждым из этих размеров закреплен достаточно четко очерченный круг жанров.

1820—1830-е годы: романтики разрушают стойкость этих жанровых связей, 4-стопный ямб подчиняет себе все жанры, отбивая послание у 6-стопного ямба и элегию у вольного ямба, в те же жанры проникают и восходящий 5-стопный ямб, басня выходит из употребления; в результате этого резко падают и 6-стопный и, особенно, вольный ямб.

1840—1870-е годы: 5-стопный ямб все прочнее овладевает элегическим (и через него — романсным) жанром, 6-стопный ямб подстраивается к нему в тех же жанрах (и еще в антологической лирике), доля обоих этих размеров в ямбе повышается, и это наступление немного сбивает уровень господствующего 4-стопного ямба; вольный ямб тем временем падает еще более. После этого 40%-й уровень 4-стопного ямба и 5—10%-й уровень вольного ямба держится стойко; но развертывается борьба за преобладание между 6-стопным и 5-стопным ямбом.

1880—1890-е годы — время преобладания 6-стопного ямба, опирающегося на традиции гражданской патетической лирики.

1890—1935 гг.— время преобладания 5-стопного ямба, опирающегося на традиции философской и интимной элегической лирики. Победа 5-стопного ямба оказалась решающей, и он ее развивает, проникая во все жанры.

1935—1968 гг.— это время борьбы старого 4-стопного и молодого 5-стопного ямба за первое место, за право ощущаться нейтральным и традиционным метрическим фоном русской лирики. Сейчас эти два размера идут наравне; что будет дальше, мы не знаем.

§ 21. *Хореи.* История хореических размеров близко напоминает историю размеров ямбических. Здесь те же главные «действующие лица» — 4-стопный, 6-стопный и позднее — 5-стопный размер; разница только в том, что вольный хорей, в отличие от вольного ямба, в русской поэзии

Таблица 4

Хореи	XVIII в.	1801—1810	1811—1820	1821—1830	1831—1840	1841—1850	1851—1860	1861—1870
3-ст.	1,5	—	7,0	8,5	7,0	11,5	13,0	17,5
4-ст.	83,0	81,0	76,0	77,0	83,0	59,0	55,0	52,5
5-ст.	1,0	—	—	2,5	0,5	7,5	8,0	3,5
6-ст. ц.	—	—	—	—	—	2,0	7,0	8,0
6-ст. бц.	—	8,5	2,0	3,0	0,5	2,0	4,5	3,0
Рз.	11,5	10,5	13,0	9,0	6,0	16,5	10,0	14,0
Прочие	3,0	—	2,0	—	3,0	0,5	2,5	1,5
Число текстов	130	47	54	132	189	145	233	193

Хореи	1871—1880	1881—1890	1891—1900	1890—1924	1925—1935	1936—1945	1946—1957	1958—1968
3-ст.	16,0	4,5	2,0	3,5	5,0	7,0	5,0	3,0
4-ст.	41,0	51,5	58,5	41,0	34,0	35,0	27,5	32,5
5-ст.	7,5	16,0	14,0	23,0	37,0	41,0	48,5	52,0
6-ст. ц.	9,5	9,5	6,5	4,7	1,0	1,5	1,0	1,5
6-ст. бц.	3,5	—	4,5	5,8	2,5	2,0	2,0	1,0
Рз.	22,5	17,5	11,0	8,0	13,0	11,5	15,0	7,0
Прочие	—	1,0	3,5	14,0	7,5	2,0	1,0	3,0
Число текстов	119	93	108	362	233	393	351	287

Таблица 4а

Хореи	XVIII в.	1800—1830-е	1840—1870-е	1880—1890-е	1900—1924	1925—1968
3-ст.	1,5	6,5	14,5	3,0	3,5	5,0
4-ст.	83,0	80,0	53,0	55,0	41,0	32,0
5-ст.	1,0	1,0	6,5	15,0	23,0	45,0
6-ст. ц.	—	—	6,5	8,0	5,0	1,0
6-ст. бц.	—	2,5	3,0	2,5	5,5	2,0
Рз.	11,5	8,5	15,0	14,0	8,0	12,0
Прочие	3,0	1,5	1,5	2,5	14,0	3,0
Число текстов	130	422	690	201	362	1264

почти отсутствует и что 6-стопный хорей выступает в двух несмешиваемых вариантах — цезурном и бесцезурном.

4-стопный хорей господствует среди хореев прочнее и дольше, чем 4-стопный ямб среди ямбов: его жанровый диапазон шире, он включает и оды (особенно духовные), и легкую лирику, и песни, а потом он прочно ассоциируется с народной тематикой. С XVIII в. и до 1830-х годов он твердо занимает 75—80% всех хореев; в 1840—1890-х годах его доля понижается до 50—60% (под давлением, главным образом, развивающихся новых размеров — 5-стопного и 6-стопного цезурного, а также 3-стопного стиха и разностопных строф); в 1890—1925 гг. доля его падает еще ниже, до 41%, и это становится началом его конца: с этих пор он уступает натиску 5-стопного хорея, теряет ведущее положение и окончательно отходит с первого места на второе.

6-стопный хорей без цезуры, так же, как и 4-стопный, пришел в поэзию рано — из народного (песенного) творчества. В XVIII в. он редок (песни этого размера есть у Сумарокова — «Не грусти, мой свет, мне грустно и самой...» — и у других авторов, но в венгеровскую антологию они не вошли), в 1800-е годы он первым попадает в поле зрения предромантиков, заинтересовавшихся народным стихом (Мерзляков, Востоков и др.), и уровень его скромно поднимается до 8,5%, но затем он полностью переходит на положение малоупотребительного размера, пригодного, в основном, для стилизации «под народное» (так вплоть до советских лет: «Красный маршал Ворошилов, погляди На казачьи богатырские полки...»).

6-стопный хорей с цезурой, наоборот, появляется в поэзии неожиданно поздно: только в 1840-х годах, когда реализм начинает культивировать стих простой и бесхитростный, появляется баллада Тургенева «Перед воеводой молча он стоит...» и другие стихи того же метра; они становятся популярны. Ап. Григорьев вставляет такие строки даже в перевод «Ромео и Джульетты», Надсон удачно экспериментирует здесь с передвижной цезурой («Нет на свете мук сильнее муки слова... Холоден и жалок нищий наш язык»), и до самых 1890-х годов цезурный шестистопник употребляется чаще, чем бесцезурный. Это продолжается до начала XX в.; в период модернизма этот стих именно из-за простоты своей выходит из моды и в советской поэзии еще менее употребителен, чем его бесцезурный сосед.

3-стопный хорей (особенно с неполной рифмовкой) звучит совсем как полустишие 6-стопного цезурованного хорея: ср. «Перед воеводой молча он стоит...» (шестистопник: записано Тургеневым в 1 строку) и «Вот моя деревня, Вот мой дом родной...» (трехстопник: записано Суриковым в 2 строки). Поэтому неудивительно, что расцвет 3-стопного хорея и расцвет 6-стопного цезурованного хорея совпадают в период 1840—1870-х годов. Разница только в том, что подъем трехстопника начинается раньше, с 1810—1820-х годов (он как бы подготовлял овладение шестистопником), а подъем шестистопника кончается позже, в 1890-х годах. Оба они были любимы «за простоту».

5-стопный хорей делает, пожалуй, самую «головокружительную карьеру». До 1830-х годов он почти не существует в русской поэзии, если не считать экспериментов вроде «Счастлив в мире без сует живущий...» Тредиаковского или подражаний немецкому у Кюхельбекера и Дельвига. На пороге 1840-х годов он входит в русскую элегическую лирику по стопам родственного ему 5-стопного ямба; переломом было стихотворение Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...» (исключительная роль его в истории русского 5-стопного хорея показана в известной статье К. Тарановского, № 125). В 1840—1870-х годах этот размер уже признан в русской лирике (хотя и отстает от 6-стопного хорея); в 1880—1890-х годах он резко вырывается вперед, опережая шестистопник (ту же самую картину в то же самое время мы наблюдали и в ямбе!); в 1890—1925 гг. взлет его продолжается, он уже теснит господствующий 4-стопный хорей; и наконец, после 1925 г. 5-стопный хорей опережает 4-стопный, выходит среди хореев на первое место и с каждым десятилетием закрепляет это равенство за собой все прочнее: в последнее десятилетие доля 5-стопного хорея достигла 52%, т. е. им одним пишут сейчас больше стихов, чем всеми остальными хореическими размерами вместе взятыми. Так торжество молодого пятистопника, задержанное в ямбе упорным сопротивлением четырехстопника, в хорее смогло такое сопротивление преодолеть и стать полным.

Судьба остальных хореических размеров мало интересна: и разностопные, и вольные хореи держатся все время более или менее на одном уровне (любопытно, что для разностопного хорея этот уровень обычно несколько выше, чем для разностопного ямба: вероятно, хорей ощущается

как размер более монотонный и охотнее разнообразится разностопностью). Краткий взлет вольных хореев в 1890—1935 гг.— это отражение таких стихов Маяковского, как «Товарищу Нетте», «Сергею Есенину» и др.

Общая картина складывается такая (табл. 4а).

С XVIII в. по 1830-е годы облик хорея однообразен: абсолютное господство четырехстопника, дополняемого разностопными песнями и романсами и с 1810-х годов — трехстопниками. В 1840—1870-х годах картина меняется; появляется на сцене цезурный шестистопник; опираясь на сходство с ним, резко усиливается трехстопник; впервые в активное употребление входит пятистопник; этот натиск ослабляет господство четырехстопника, и он с 80% сокращается до 53%. В 1880—1890-х годах позиции четырехстопника остаются прежние, но среди наступающих на него размеров происходит перетасовка: вперед выходит пятистопник, остальные от него отстают. А дальше начинается и успешно завершается наступление пятистопника на четырехстопник: в 1890—1924 гг. пятистопник повышается, а четырехстопник понижается на 7%, в 1925—1968 гг. доля пятистопника повышается вдвое, и он выходит среди хореев на первое место, оттесняя и четырехстопник и остальные размеры.

§ 22. *Трехсложные размеры.* Они могут рассматриваться как вместе, так и порознь: вместе, поскольку ямбу и хорею они противопоставляются единой массой (это особенно заметно на ранних этапах, когда даже термины для разных трехсложных размеров еще не устоялись,— ср. К. Д. Вишневский, № 29), и раздельно, поскольку внутри этой единой массы разные размеры развиваются по-разному. Сначала проследим, как менялось соотношение дактиля, амфибрахия и анапеста внутри общей массы трехсложных размеров (табл. 5).

XVIII в.— это царство дактиля: из 24 стихотворений, написанных трехсложными размерами, 18 написаны дактилем, 2 — амфибрахием, 4 — анапестом. Но уже с начала XIX в. амфибрахий начинает наступать на дактиль. Сперва он устраняет со сцены анапест (в 1800-х годах не отмечено ни одного анапестического стихотворения), а на переломе от 1800-х к 1810-м годам разом одерживает победу над дактилем: с 57,0% дактиль падает до 12,5%. Происходит это, совершенно очевидно, за счет утверждения жанра баллад: жанр этот, имитируя германские и английские

Таблица 5

Размеры	XVIII в.	1800—1810	1811—1820	1821—1830	1831—1840	1841—1850	1851—1860	1861—1870
Дактиль	75,0	57,0	12,5	11,5	14,0	19,0	23,0	33,0
Амфибрахий	8,5	43,0	78,0	70,0	64,5	52,0	30,5	35,5
Анапест	16,5	—	9,5	18,5	21,5	29,0	46,5	31,5
Число текстов	24	14	32	97	93	157	223	169

Размеры	1871—1880	1881—1890	1891—1900	1900—1924	1925—1935	1936—1945	1946—1957	1958—1968
Дактиль	38,0	25,0	28,5	27,5	8,0	8,0	10,5	8,5
Амфибрахий	28,0	27,0	29,5	25,5	58,0	50,0	41,5	40,0
Анапест	34,0	48,0	42,0	47,0	34,0	42,0	48,0	51,5
Число текстов	149	187	148	273	138	340	365	309

Таблица 5а

Размеры	XVIII в.-1800-е	1810—1840-е	1850—1870-е	1880—1924	1925—1935	1936—1968
Дактиль	68,5	15,5	30,5	27,0	8,0	9,0
Амфибрахий	21,0	61,5	31,5	27,0	58,0	44,0
Анапест	10,5	23,0	38,0	46,0	34,0	47,0
Число текстов	38	379	541	609	138	1014

дольники с (обычно) односложной анакрусой, на русской почве оформился именно в амфибрахическом стихе.

1810—1830/40-е годы — это царство амфибрахия: на его долю приходится от $^2/_3$ до $^3/_4$ всех трехсложников этих лет, он даже выходит за пределы жанра баллад — в элегию и пр. («Безмолвное море, лазурное море...»). Однако господство амфибрахия непрочно: доля его постепенно понижается от десятилетия к десятилетию, подтачиваемая медленным возрастанием дактиля и быстрым — анапеста

(ранее почти не заметного). Пользуясь своим сходством с амфибрахием, эти размеры проникают в те же жанры, что и амфибрахий, а в некоторых даже теснят его (в элегии: «Тучки небесные, вечные странники...»).

1850—1870-е годы — это время кризисов и борьбы. На переломе 1840-х и 1850-х годов амфибрахий резко падает, а анапест вырывается вперед: это время дебюта Некрасова («Украшают тебя добродетели...», Что ты жадно глядишь на дорогу...»), элегий Щербины, романсов Фета и Полонского. Но анапест еще не в силах просто занять господствующее место амфибрахия: амфибрахий упорно держится на своих позициях в романсе и в балладе (А. К. Толстой), а дактиль в творчестве того же Некрасова приживается в народных темах («Несжатая полоса»). В результате все три размера держатся приблизительно на одном уровне, меняясь местами каждое десятилетие.

К 1880-м годам исход борьбы определился: анапест оторвался от своих соперников и вышел на первое место. У Надсона на 7 дактилических и 17 амфибрахических стихотворений приходится 30 анапестических. Амфибрахий и дактиль отстают от анапеста приблизительно в одинаковой степени. Такова картина в 1880—1890-х годах, такова же и в 1890—1924 гг.— редкий случай, когда перелом от реализма к модернизму не затронул соотношения размеров в метрическом репертуаре. Для стихового сознания начала XX в. самый типичный представитель трехсложников — это анапест (С. П. Бобров, № 14, стр. 47).

1925—1935 гг.— десятилетие, дающее картину в высшей степени неожиданную. Амфибрахий и дактиль, семь десятилетий шедшие вровень, вдруг резко отрываются друг от друга: дактиль стремительно падает и уже больше никогда не поднимается выше 10,5%, амфибрахий столь же стремительно взлетает и далеко опережает анапест, столь долго державшийся на первом месте. Трудно сказать, чем объясняется такой бурный, хотя и недолгий, триумф амфибрахия — может быть, тем, что манера дробить стихотворную строку, распространенная в это время, оживляет популярность гибкого и богатого 4-стопного амфибрахия, то дробящегося, то не дробящегося на 2-стопные полустишия («Гренада, Гренада, Гренада моя...»).

1936 — 1968 гг. сглаживают резкость разрывов: доля амфибрахия постепенно понижается, доля анапеста опять повышается, анапест снова выходит на первое место, но

амфибрахий отстает от него лишь ненамного; дактиль плетется далеко позади. Последовательность употребительности размеров та же, что была когда-то в 1880—1890-х годах, но разрывы между ними иные: тогда впереди шел анапест, а сильно позади — амфибрахий и за ним дактиль; теперь впереди идет анапест и за ним амфибрахий, а сильно позади — дактиль. Таково положение сейчас; можно предполагать, что нарастание анапеста будет продолжаться некоторое время и впредь (табл. 5а).

§ 23. Переходя к рассмотрению каждого из трехсложных метров порознь, мы уже не имеем возможности дать развернутую таблицу употребительности их размеров по десятилетиям: слишком невелико общее число текстов. Ограничимся суммарными данными по обобщенным периодам (табл. 6).

Таблица 6

Стопности размеров	Дактиль			Амфибрахий			Анапест		
	XVIII в.—1830-е	1840-е—1924	1925—1968	XVIII в.—1830-е	1840-е—1924	1925—1968	XVIII в.—1830-е	1840-е—1924	1925—1968
2-ст.	16,5	2,0	2,0	18,0	4,0	2,5	**55,5**	6,5	11,5
3-ст.	7,5	22,0	17,0	6,0	37,0	45,5	13,5	**46,5**	48,0
4-ст.	39,0	38,5	42,0	38,5	24,0	27,5	2,0	13,0	18,0
Рз.	29,5	25,5	24,0	**27,5**	**28,5**	**18,5**	27,0	28,0	9,0
Прочие	7,5	12,0	15,0	**10,0**	6,5	6,0	2,0	6,0	13,5
Число текстов	54	358	101	161	415	526	45	533	525

Первое, что обращает на себя внимание,— это высокий процент разностопных размеров (главным образом, конечно, комбинаций 4—3—4—3): он редко опускается ниже 20, тогда как в ямбе и хорее он редко поднимался выше 15. Причин этого можно указать две — внешнюю и внутреннюю. Первая состоит в том, что трехсложники развились в русской поэзии эпохи романтизма (особенно в балладах) как имитация германских дольников,

а германские дольники, фольклорные и подражающие фольклору, имели как раз «разностопное» (вернее, разноударное) строение 4 — 3 — 4 — 3. Вторая причина состоит в том, что трехсложные размеры в русском языке звучат монотоннее двусложных, потому что в них больше констант и доминант: каждый сильный слог ударен, и подавляющее большинство слабых слогов безударно; поэтому трехсложные размеры вынуждены искать разнообразия не во внутреннем ритме строк, а в сочетании строк различной длины (ср. сказанное выше о разностопных хореях). Наибольшего расцвета достигают разностопные трехсложники в 1870-х годах (37,5% дактилей, 45,5% амфибрахиев, 41% анапестов), затем начинается спад: в дактилях лишь временный, в амфибрахиях — постепенный, но неуклонный, в анапестах — крутой и стремительный.

Второе, что обращает на себя внимание,— это заметная доля, занимаемая 2-стопными размерами. В ямбах и хореях мы их даже не выделяли из рубрики «прочих»; здесь не выделить их нельзя. Причина понятна: 2-стопная строка ямба и хорея (5 — 3 слога) слишком коротка для естественного интонационного отрезка, 2-стопная строка дактиля или анапеста (7 — 4 слога) уже может быть для него достаточна. Поэтому неудивительно и то, что из трех наших размеров двустопники дают наименьший процент в дактиле, где стих всего короче, и наибольший — в анапесте, где стих всего длиннее. Расцвет 2-стопных трехсложников приходится на XVIII в. и начало XIX в. В XVIII в. самым характерным здесь был 2-стопный дактиль (так называемые адонические стихи: «Суетен будешь Ты, человек...»); удваиваясь, эти строчки давали 4-стопный дактиль с цезурным усечением, тоже характерный для XVIII в. размер («Что ты заводишь песню военну, Флейте подобно, милый снегирь...»); в совокупности они составляют 15 из 54 учтенных дактилических стихотворений XVIII в. В 1820—1830-х годах самым характерным становится песенный 2-стопный анапест, введенный в моду Пушкиным («Старый муж, грозный муж...») и особенно любимый Кольцовым («Я любила его Жарче дня и огня...»). После 1830-х годов доля двустопников резко падает, и они держатся на самом скромном уровне вплоть до последних двух десятилетий, когда заметно учащается 2-стопный анапест (особенно в сти-

хах, связанных с народно-песенной традицией, у Прокофьева и др.).

Наконец, третье, что обращает на себя внимание,— это соотношение 3-стопных и 4-стопных размеров. В дактиле 4-стопные размеры устойчиво преобладают над 3-стопными; в анапесте —3-стопные над 4-стопными. Причина понятна: строки 3-стопного дактиля (7—8 слогов) ощущаются как слишком короткие, строки 4-стопного анапеста (12—13 слогов) — как слишком длинные, и оба метра предпочитают строки средней длины, 9—11 слогов (совпадающей с длиной 4-стопного и 5-стопного ямба). Амфибрахий занимает колеблющееся положение: в раннюю эпоху, когда среди трехсложников преобладал дактиль, амфибрахий, как и он, был преимущественно 4-стопным, а в позднюю эпоху, когда преобладание перешло к анапесту, амфибрахий, как и он, стал преимущественно 3-стопным. Можно заметить, что четырехстопники, более «весомые», теснее связаны с эпическими жанрами и темами (баллады 1810—1830-х годов, стихи советских поэтов в 1925—1935 гг.) и отчасти с патетической лирикой (1880-е годы); трехстопники, более «легкие», теснее связаны с лирикой — как романсной (в 1840—1850-х годах), так и всякой иной (лирика блоковского времени, лирика современной поэзии). Соответственно периоды преобладания четырехстопников и трехстопников (в сумме по всем трехсложным метрам) чередуются: до 1840-х годов преобладают «балладные» четырехстопники, в 1840—1870-х годах — «романсные» трехстопники, в 1880—1890-х — патетические четырехстопники, с 1890-х и до наших дней — опять лирические трехстопники, мощный толчок которым дал Блок.

§ 24. *Отступление о дактилических окончаниях.* Прежде чем переходить от классических размеров к неклассическим, сообщим полученные попутно данные по более частному вопросу — об употребительности дактилических окончаний в классических размерах XIX в. Господствуют в классическом стихе, как известно, мужские и женские окончания; в стихах одинаковой стопности при перекрестной и охватной рифмовке они обычно чередуются, произведения с только женскими или только мужскими рифмами чаще можно встретить в стихах с парной рифмовкой или в стихах разностопных. (Причина понятна: разнообразие окончаний должно препятствовать смешению пере-

плетающихся рифмических цепей; там, где рифмические цепи изолированы или представлены строками разной длины, чередование окончаний не столь существенно.) Дактилические окончания появлялись в русских стихах еще у Тредиаковского («Дайте руки сердцем искренним В твердый знак любви пред высприпным...»), но на протяжении XVIII в. они оставались экспериментами. Освоение их совершилось уже в XIX в., причем — и это наиболее интересно — различные размеры освоили их в различной степени.

В нижеследующей таблице 7 знаменатель каждой дроби показывает общее количество текстов данной группы раз-

Таблица 7

Годы	Ямб	Хорей	Дактиль	Амфибрахий	Анапест	Прочие	Всего
1810-е	1/407	0/54	0/4	0/25	0/3	0/22	1/515 =0,2%
1820-е	6/866	9/132	2/11	1/68	0/18	0/27	18/1122 =1,6%
1830-е	4/463	4/189	3/13	0/60	1/20	0/53	12/798 =1,5%
1840-е	8/439	5/145	6/30	0/81	1/46	1/41	21/782 =2,7%
1850-е	10/526	21/233	8/52	1/68	11/103	1/35	52/1017 =5,1%
1860-е	5/322	21/193	15/56	2/60	8/53	2/17	53/701 =7,6%
1870-е	2/195	17/119	14/56	0/42	7/51	1/6	41/469 =8,7%
1880-е	5/316	8/93	11/47	1/50	8/90	2/4	35/600 =5,8%
1890-е	2/304	8/108	16/42	4/45	8/62	2/15	40/576 =6,9%
Всего	43/3838 =1,1%	93/1266 =7,4%	75/311 =24,0%	9/499 =1,8%	44/446 =9,9%	9/220 =4,1%	273/6580 =4,15

меров, а числитель — количество текстов с дактилическими окончаниями.

Из правого суммарного столбца видно, как постепенно шло освоение дактилической рифмы русской поэзией — от совершенной неупотребительности в начале века к широкой популярности в «некрасовские» 1860 — 1870-е годы и затем к некоторому спаду в конце века. Из нижней суммарной строки видно, насколько привилась дактилическая рифма в каждом из 5 силлабо-тонических размеров: более всего в дактиле (где дактилическая рифма плавнее всего связывается с движением стоп), менее всего в ямбе (как самый традиционный из размеров, он упорнее всего сопротивляется новшествам). Если всмотреться внимательнее, то окажется, что 57,2% стихотворений с дактилическими окончаниями написаны только пятью размерами: 4-стопным хореем («Ой, полна, полна, коробушка...») — 19%, 4-стопным дактилем («Не предавайтесь особой унылости...») — 12,1%, 3-стопным ямбом («Жизнь в трезвом положении Куда не хороша...») — 9,9%, 4—3-стопным дактилем («В полном разгаре страда деревенская...») и 3-стопным анапестом («Меж высоких хлебов затерялося...») — по 8,1%. Между тем в общей совокупности размеров XIX в. эти 5 размеров составляют лишь 19,2%. Причины их «внимания» к дактилической рифме различны: отчасти это естественная ритмическая связь 3-сложного окончания с 3-сложными стопами, отчасти — общие ассоциации с народной метрикой (для 4-стопного хорея), отчасти — использование комического эффекта необычной рифмы в легкой поэзии (3-стопный ямб). Но здесь мы уже переходим к семантической характеристике отдельных размеров, которая при всем своем интересе лежит за рамками темы этой книги (см. начало разработки намеченной темы в нашей статье, № 43).

§ 25. *Неклассические размеры.* Они представлены в нашем материале по XVIII — XIX вв. лишь единичными образцами, поэтому процентные показатели тут неуместны. Ограничимся самыми беглыми констатациями.

Гексаметр (и элегический дистих) разрабатывается с конца XVIII в., особенно деятельно — в 1810—1820-х годах, когда проблема «русского гексаметра» была в центре литературных споров (см. Р. Берджи, № 196а); он остается еще живым размером в 1830—1850-х годах, когда им пишет на любые темы Жуковский, а на антологиче-

ские — Тургенев и Фет; а потом он сразу исчезает из практики вплоть до наших дней. Вместе с ним (точнее, чуть раньше него — в 1800 — 1810-х годах) переживают подъем логаэды — имитации античных лирических строф; вместе с ним они падают в середине XIX в., но, в отличие от него, вновь появляются в поэзии к концу XIX в.— однако теперь уже не как имитации античных строф, а как подступ к дольнику («Измучен жизнью, коварством надежды...» Фета); продолжают они существовать и в советской поэзии, но уже главным образом как песенные размеры, опирающиеся на музыку («Эх, дороги...» и «Третий лишний» Ошанина, «Если бы парни...» Долматовского, «Дай руку, товарищ далекий» Софронова — это логаэды).

«Пятисложник», имитирующий народную песню («Как на матушке на Неве-реке...»), представлен в XVIII в. лишь единичными образцами, потом бурно расцветает в 1830-х годах в творчестве Кольцова, сохраняет некоторую популярность до 1860-х годов, а затем вновь падает до единичных образцов; сейчас он совершенно неупотребителен, за все советские годы мы отметили его лишь в нескольких песнях (одна из них, принадлежащая Лебедеву-Кумачу, попала и в нашу таблицу).

Стихи с переменной анакрусой очень малочисленны и становятся сколько-нибудь заметны лишь в 1830-х годах (когда была написана и лермонтовская «Русалка») и в XX в. Разница между XIX и XX веками в том, что XIX век знал вариацию анакрус лишь в трехсложных размерах, а XX век стал допускать ее — правда, довольно редко — и в двусложных размерах (чаще всего — в детских стихах:«Идет бычок, качается, Вздыхает на ходу: Ох, доска кончается, Сейчас я упаду»!) Такое «неравноправие» трехсложников и двусложников имеет свои глубокие причины; мы остановимся на этом далее.

Дольник мы впервые находим на исходе XVIII — в начале XIX в. у Державина; но он здесь еще звучит неуверенно и готов сбиться на силлабо-тонику с цезурными усечениями или наращениями или на логаэды («Снегирь», «Весна», «Радуга» и пр.); другие ранние образцы дольников (песня «Ох, тошно мне» Нелединского-Мелецкого, романс «Только узнал я тебя» Дельвига) указывают также на связь этого размера с народным и античным стихом. Более однородными и уверенными становятся опыты с дольником в эпоху романтизма: полтора десятка учтен-

ных здесь стихотворений 1820—1840-х годов принадлежат Бестужеву-Марлинскому, Одоевскому (см. об этом интересном экспериментаторе очерк А. Жовтиса, № 64, стр. 227—244), Лермонтову, Тютчеву, А. Григорьеву, их традицию продолжают Полонский и Фет; общим для этих поэтов является опыт немецкого и английского дольника. Следующая эпоха к экспериментам равнодушна: в 1870—1880-х годах мы не находим ни одного стихотворения в дольнике и лишь в 1890-х сталкиваемся с первыми опытами Брюсова. Только благодаря символистам дольник становится равноправным метром русской поэзии и самым употребительным из неклассических метров в ней: в 1890—1924 годы на него приходится около половины всех «неклассических» текстов (в среднем 54,5%; у символистов с акмеистами и у пролетарских поэтов приверженность к дольнику больше, около 70%, у склонных к более смелым экспериментам футуристов и имажинистов — меньше, около 33%), в 1925—1968 гг. еще того больше, около трех четвертей всех «неклассических» текстов (наименее склонное к метрическим экспериментам десятилетие 1936—1945 держится дольника еще крепче — около 86%). Из 59 поэтов 1950—1960-х годов, изученных группой Е. К. Озмителя, только 9 поэтов не пользуются дольниками. Самый употребительный из дольниковых размеров — 3-иктный; в 1920—1930-х годах учащаются 4-иктные и 4—3-иктные дольники, но затем 3-иктный опять преобладает.

Тактовик вплоть до XX в. существует в русской поэзии только в виде имитаций народного стиха: таково его первое появление в «Хоре к превратному свету» Сумарокова, таковы его накопления в 1830-х годах в «Песнях западных славян» Пушкина и в 1850-х годах в лирике А. К. Толстого. Обособляется от народного стиха он лишь в 1890—1924 гг. (стихи К. Бальмонта, А. Блока, В. Иванова, затем Н. Асеева) и потом через В. Луговского и других поэтов входит в советскую поэзию. В отличие от дольника, здесь трехиктный размер наименее употребителен, а господствуют четырехиктный и двуиктный.

Акцентный стих до XX в. мелькает в нашем материале лишь в 1790—1800-х годах у Державина и Борна, потом в 1840-х годах у Мятлева и в 1860-х годах у Огарева, у обоих последних — в виде стилизации народного раешного стиха, с юмористической установкой у Мятлева,

с агитационной у Огарева. В 1890—1934 гг. он впервые получает самостоятельную разработку; решающий шаг здесь был сделан Хлебниковым и Маяковским. Доля акцентного стиха среди других видов неклассического стиха в 1890 — 1924 гг. составляла в среднем — 20,5% (в том числе у футуристов и имажинистов — даже 38%), в 1925—1930 даже 25%, но затем, после смерти Маяковского, она резко падает до 1—5%. Ходячее представление о том, что «стих Маяковского» широко повлиял на советскую поэзию, оказывается неверным: даже такие близкие Маяковскому поэты, как Асеев и Кирсанов, предпочитают акцентному стиху дольники, тактовики и вариации силлабо-тонических размеров. Влияние Маяковского было огромным, но оно сказалось не в метрике, а в других аспектах выразительной системы стиха, еще ожидающих исследования.

Наконец, свободный стих в XVIII — XIX вв. представлен лишь группой экспериментов Фета и Полонского в 1840-х годах, предпринятых в подражание немецким романтикам (к ним можно присоединить М. Михайлова в его переводах; ср. А. Жовтис, № 69—70). 1890 — 1924 годы дали и здесь ряд интересных опытов (пробы А. М. Добролюбова и молодого Брюсова, блестящий успех «Александрийских песен» Кузмина, многочисленные стихи Хлебникова, Каменского, Гуро и, наконец, отголоски у некоторых пролетарских поэтов), но они остались без последствий: 1925 — 1958 годы почти не знают этого вида стиха, и в критике этого времени становится общим местом утверждение, что он не свойствен русской поэзии. Однако с 1960 г. он оживает, и его практикуют даже Е. Винокуров и В. Солоухин, не говоря уже о многочисленных молодых. Связь этого подъема с опытом переводов из современной зарубежной поэзии совершенно очевидна.

§ 26. *Заключение.* В нашем обзоре мы намечали периодизацию истории каждого размера или группы размеров по отдельности, исходя только из сходства показателей по смежным десятилетиям, без всяких сторонних предпосылок. Тем интереснее, что эта периодизация оказалась очень сходной во всех размерах; некоторые рубежи колеблются, но некоторые (например, между 1830-ми и 1840-ми годами или между 1870-ми и 1880-ми годами) обнаруживаются с очевидным единогласием. И здесь сама

собой напрашивается аналогия с общелитературоведческой периодизацией истории русской поэзии: классицизм — романтизм — реализм — модернизм — советское время.

Период классицизма (XVIII в. и отчасти самое начало XIX в.) — это время господства немногих размеров, твердо расписанных по жанрам. Семь восьмых всех стихотворений — это вольный ямб басен и пиндарической лирики, 6-стопный ямб посланий и элегий, 4-стопный ямб од и других жанров; из остальных размеров практически употребительны только 4-стопный хорей и 3-стопный ямб легкой поэзии; все остальные размеры находятся на положении экспериментальных.

Период романтизма (от 1800—1810-х до 1830-х годов) — это время метрического обновления, освоения новых размеров. Резко падает вольный ямб, понижается 6-стопный ямб, зато расцветает, распространяясь практически на все жанры, 4-стопный ямб и входят в употребление новые размеры: 5-стопный ямб (в лирических жанрах, а затем — в драмах и поэмах), разностопный ямб и трехсложные размеры во главе с амфибрахием (в балладах). Заметно оживление экспериментов с неклассическими размерами (имитациями античной и народной метрики), в творчестве Кольцова захлестывающее и следующий период.

Период раннего реализма (1840 — 1870-е годы) — это время, когда на смену освоению новых размеров приходит переосмысление старых: жанровые ассоциации сменяются тематическими. Прочно устанавливается понизившаяся доля ямбов среди других размеров и доля 4-стопного ямба среди других ямбов: 4-стопный ямб потеснен развивающимся 5-стопным и оживляющимся 6-стопным, а ямб в целом потеснен хореями (среди которых входят в употребление 3-стопный, 5-стопный и 6-стопный цезурный) и трехсложниками (среди которых быстро развивается анапест). Новая тематика, преимущественно народная и гражданская, разрабатывается, главным образом, именно в этих размерах.

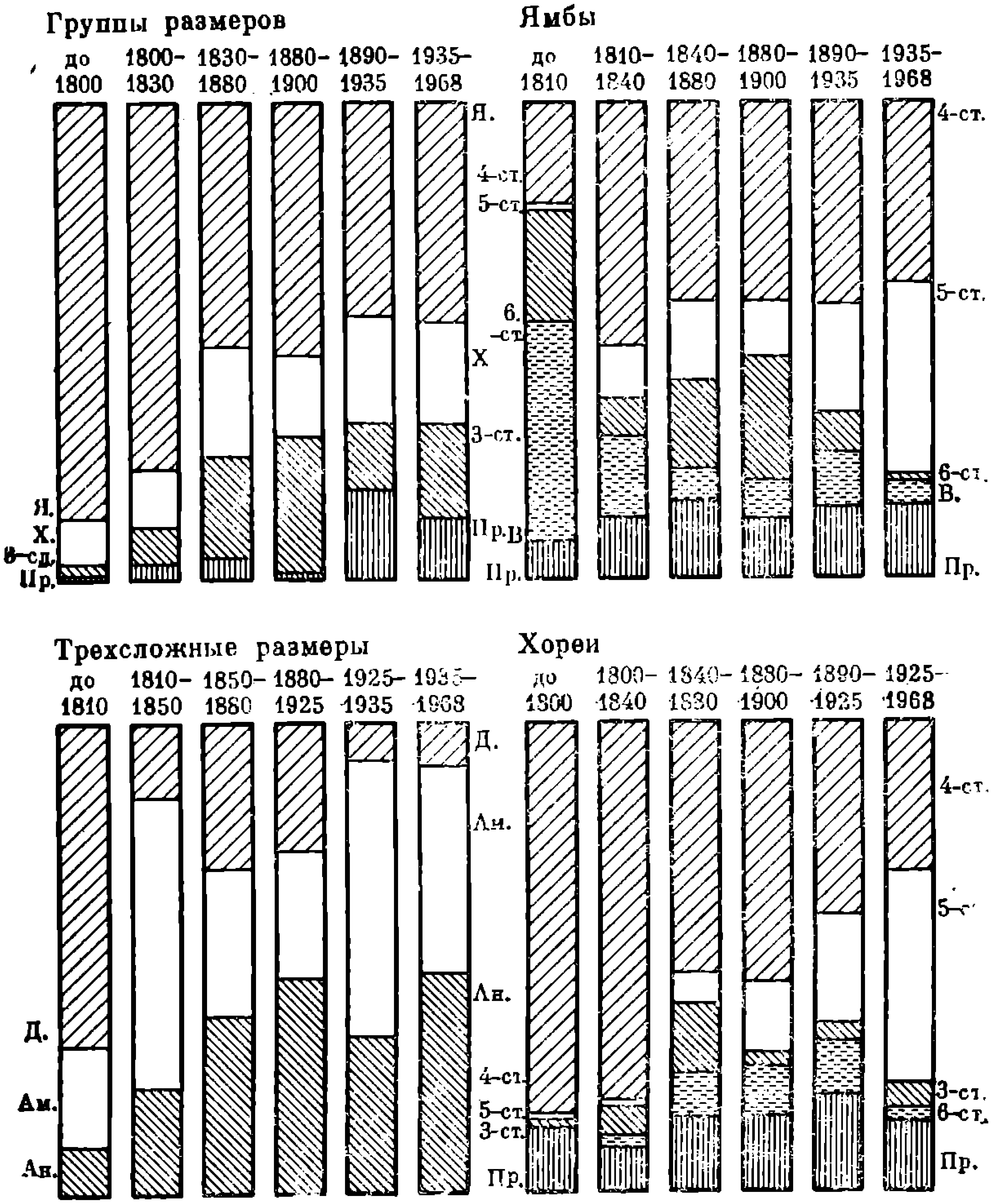
Период позднего реализма (1880—1890-е годы) — это время борьбы между более молодыми размерами, потеснившими более старые размеры. В борьбе между хореями и трехсложниками одолевают трехсложники; внутри трехсложников выходят на первое место анапесты, внутри

хореев — 5-стопный хорей; в ямбе 6-стопный размер в последний раз оттесняет 5-стопный.

Период модернизма (1890—1924) — это время нового обновления метрического репертуара: бурно осваиваются неклассические размеры, заодно ведутся эксперименты «на периферии» традиционной силлабо-тоники (длинные строки, цезурные наращения и усечения). Под натиском неклассических размеров отступают прежде всего трехсложные размеры, и хореи опять оказываются впереди. Внутри хореев по-прежнему быстро развивается 5-стопный хорей, внутри ямбов — 5-стопный ямб.

Советское время (1925—1968) — это период стабилизации. Прилив неклассических размеров отхлынул; только дольник, самый простой из них, сохраняет популярность. За счет этого восстанавливают свое положение трехсложные размеры, вновь сравниваясь с хореями. Среди трехсложных размеров анапест и амфибрахий (переживший «возрождение» в 1925—1935 гг.) держатся на одном уровне, дактиль от них отстает; среди хореев 5-стопный хорей окончательно выходит на ведущее место, оттеснив 4-стопный; среди ямбов 5-стопный ямб стремится к тому же, но здесь сопротивление четырехстопника пока слишком сильно. Рост 5-стопного ямба и хорея — самая заметная черта последнего периода эволюции русской метрики.

Конечно, намеченная аналогия между периодизацией истории метрики и периодизацией истории поэзии в целом может быть покамест лишь очень поверхностной. Нормативность жанровой поэтики и, соответственно, метрического репертуара в эпоху классицизма; смещение внимания от «высоких» жанров к «средним» и сознательное освоение новых форм в эпоху романтизма; размывание жанровых границ, наполнение прежних форм новым содержанием, вкус к простоте в эпоху реализма — все эти приметы времени не новы для литературоведа. Однако формулировки подобного рода пока еще звучат слишком общо. Детальная интерпретация обрисованной картины, установление связи метрической эволюции с эволюцией других аспектов литературного стиля в полном объеме еще не осуществимы: для этого необходимо, чтобы с подобной же количественной точностью был обследован словарь литературного языка, арсенал стилистических приемов, тематических образов и мотивов, идейных суждений — а это задача неизмеримо более трудная. Очень интересно было



бы, например, проверить, подтверждает ли эволюция других аспектов поэтики реализма заметный в метрике перелом между 1870-ми и 1880-ми годами; столь же важно было бы уточнить датировку рубежа между метрическим репертуаром начала XX в. и метрическим репертуаром советской эпохи. Все это — задачи будущих исследований.

Глава третья

ЯМБ И ХОРЕЙ СОВЕТСКИХ ПОЭТОВ

§ 27. *Проблема.* Ямб и хорей — наиболее изученные размеры русской поэзии. От «зачинателя» Андрея Белого (1910) до «завершителя» К. Тарановского (1953) все крупнейшие русские стиховеды сосредоточивали свое внимание именно на них. Однако материал, которым они пользовались, обычно был ограничен классической поэзией XIX в. Пример Белого, который наряду с ямбом Ломоносова, Пушкина и Тютчева брал для рассмотрения ямб своих современников — и Сологуба, и Блока, и Городецкого, остался без последователей. Всеобъемлющее исследование К. Тарановского (№ 122) охватывает материал приблизительно лишь до поколения Фета; вылазки в следующий период, период Блока и Ахматовой, сделаны пока лишь в области двух размеров, 4-стопного ямба (К. Тарановский, № 124) и 5-стопного ямба (Д. Бейли, № 195). Весь последующий 50-летний опыт русской поэзии совершенно не тронут стиховедами: в лучшем случае здесь мы имеем отдельные импрессионистические наблюдения.

Заполнить этот пробел, довести непрерывный ряд исследуемого материала до наших дней, добавить очередные звенья к вырисовывающейся эволюции ритма русских двусложных размеров — задача настоящего исследования.

Основная проблема ритмики двусложных размеров в русском стихе сформулирована К. Тарановским (№ 122,

132). Метр двусложных размеров образуется чередованием обязательно-безударных слогов на слабых местах и произвольно-ударных слогов на сильных местах; последнее сильное место занято постоянно-ударным слогом, является ритмической константой; обязательная безударность слабых мест нарушается отступлениями очень редко, является ритмической доминантой; распределение ударений на сильных, произвольно-ударных местах является ритмической тенденцией. Как правило, это распределение не бывает равномерным: одни икты более стремятся к ударности, другие — менее; таким образом, наряду с более дробным ритмом сильных и слабых слогов («первичный ритм») в стихе появляется более обобщенный ритм сильноударных и слабоударных стоп («вторичный ритм»). Ритмическая тенденция, определяющая расположение сильноударных и слабоударных стоп в стихе, подчиняется двум законам. 1) Закон восходящего начала констатирует: первый икт в междубезударной позиции (т. е. на I стопе в ямбе, на II стопе в хорее) стремится к сильной ударности. 2) Закон регрессивной акцентной диссимиляции констатирует: сильноударные стопы и слабоударные стопы чередуются от конца стиха к началу через одну, причем чем дальше от конца, тем меньше разница между ударностью тех и других; движение этой ритмической волны, начинающейся от конца стиха, может осложняться появлением второй ритмической волны, более слабой, начинающейся от конца первого полустишия. Действие этих двух законов совпадает в ямбических размерах с нечетным числом стоп и в хореических размерах с четным числом стоп; здесь вторичный ритм (контраст сильноударных и слабоударных стоп) выражен резко и довольно устойчиво держится на всем протяжении истории русского стиха. Действие этих двух законов не совпадает в ямбических размерах с четным числом стоп и в хореических размерах с нечетным числом стоп; здесь (на I стопе 5-стопного хорея, на I и II стопах 3-стопного хорея и 4-стопного ямба, на I и III стопах 6-стопного ямба) вторичный ритм оказывается сбитым, и показатели ударности стоп сильно колеблются от периода к периоду. Закономерности этих колебаний и подлежат выяснению при исследовании эволюции ритмики двусложных размеров.

В соответствии с этой задачей мы исследовали только

распределение ударений по стопам ямбических и хореических размеров — только строение кривой вторичного ритма двусложных размеров. Состав ритмических вариаций («модуляций в терминологии Шенгели, «ритмических фигур» в терминологии Тарановского) не разбирался — он должен стать предметом дополнительного исследования. Точно так же не разбиралось и положение словоразделов — тема, недостаточно исследованная и в классическом стихе; ее еще придется затронуть в следующей главе.

§ 28. *Материал.* В качестве материала было привлечено около 80 000 стихов советских поэтов; стихи брались только с мужскими и женскими окончаниями, так как специфика дактилических окончаний могла отразиться и на внутреннем строении строки. Исчерпать всю стихотворную продукцию советских поэтов было делом заведомо невозможным, да и не нужным. Поэтому максимальная порция стихов одного поэта была определена в 400 стихов (анализ по отдельным сотням внутри такой порции показал, что она вполне достаточна для выявления устойчивых закономерностей ритма), минимальная — в 100 стихов. В тех случаях, когда творческий путь поэта был длинным, когда он явно менял свою ритмическую манеру или когда он пользовался размером не только в лирике, но и в поэме и в драме,— из одного поэта обычно бралось несколько порций. Стихотворные переводы не привлекались (исключения оговорены): они могут стать особым предметом изучения. Источником текста обычно служили наиболее полные издания избранных произведений поэта — однотомники, двухтомники, «Собрания сочинений». Где таковые отсутствовали, стихи брались непосредственно из очередных сборников писателя; датировка их в таких случаях часто приблизительна.

Чтобы проследить по крайней мере основные этапы эволюции стиха внутри советского периода, мы разделили всех рассмотренных поэтов на две большие группы, условно названные «старшие поколения» и «младшие поколения»; «младшими» считались поэты 1911 года рождения и далее. Условность такого размежевания совершенно очевидна; но материал оправдывает такое деление в большей степени, чем, например, деление по десятилетиям или двадцатилетиям.

Так как охват материала не был исчерпывающим, все цифры процентных показателей округлены до 0,5%,

чтобы не вводить читателя в заблуждение мнимой точностью.

В качестве сравнительного материала приводятся данные о стихе XVIII — XIX вв. (по Тарановскому, № 122) и о стихе начала XX в. (по Тарановскому, № 124, Бейли, № 195, и некоторым нашим подсчетам).

Кроме того, для каждого из основных размеров приводятся теоретические показатели ударности по речевой и языковой модели. Показатели речевой модели для всех размеров выведены К. Тарановским (№ 132) по «самородным» ямбическим и хореическим словосочетаниям в «Дубровском» Пушкина. Показатели языковой модели для 3-стопного ямба выведены Тарановским (там же), для 5-стопного ямба С. И. Гиндиным, для остальных размеров нами (причем для 6-стопного ямба учтены только строки с мужскими окончаниями, по данным нашей работы, № 35). Ход расчетов описан выше, в § 4—5. Исходным материалом по словарю прозы служили для Тарановского подсчеты Томашевского, для С. И. Гиндина и для нас — наши подсчеты, приводимые ниже.

Конечно, теоретические показатели ударности, рассчитанные таким образом, могут считаться лишь приблизительными. Они зависят от степени точности подсчета, от количества учитываемых ритмических форм (в частности, форм со сверхсхемными ударениями) и особенно от ритмического словаря прозы, взятого за основу. Но степень расхождений между расчетами разных исследователей сравнительно невелика: общего рисунка ритмической кривой она не меняет. Вот для примера сравнение четырех языковых моделей 4-стопного ямба: Н. Рычковой (А. Кондратов, № 93; К. Тарановский, № 128, стр. 179), семинара А. Н. Колмогорова (К. Тарановский, № 132, стр. 424), К. Тарановского (там же) и нашей:

	I	II	III	IV
Н. Рычкова	77,9	66,6	52,1	100
А. Колмогоров	78,2	61,3	45,1	100
К. Тарановский	78,8	61,3	44,9	100
Наш подсчет	79,7	60,3	41,8	100

Ср. также сопоставление четырех речевых моделей 4-стопного ямба по разным произведениям Пушкина (К. Тарановский, № 132).

§ 29. *К построению языковой модели: отступление о ритмическом словаре прозы.* При анализе ритмического

словаря прозы мы имеем дело не с графическими, а с фонетическими словами, т. е. слабоударные слова рассматриваются как проклитики и энклитики. Степень этого атонирования слабоударных слов определяется исследователем на слух и, конечно, всегда может быть оспорена. Так, сравнение подсчетов Томашевского и Шенгели (см. табл. 7) с несомненностью показывает, что Шенгели всюду старался считать короткие слабоударные слова ударными (особенно односложные), а Томашевский часто их атонировал. Поэтому всякий исследователь, приступающий к подсчетам ударности стиха и к сравнению ударности стиха и прозы, должен сверить свой слуховой подход со слуховым подходом прежних исследователей.

С этой целью мы и приводим здесь наши подсчеты по ритмическому словарю прозы. Главная часть их — подсчет по 10 000 слов художественной прозы XX в. (табл. 1); именно он положен в основу всех дальнейших расчетов языковой модели для всех размеров. Для контроля было подсчитано также по 5000 слов устной повествовательной прозы (русские народные сказки в записях фольклористов), художественной разговорной прозы (пьесы XIX—XX вв.), научной прозы и деловой прозы (табл. 2—5), а также художественной прозы XVII — начала XVIII в. (табл. 6; последний подсчет положен нами в основу при расчете языковой модели русского силлабического стиха XVII—XVIII вв., см. № 41). Каждая порция текста бралась по 1000 слов.

Тексты были взяты следующие:

художественная проза: 1) М. Горький, «Мать», ч. II, гл. 7—8; 2) А. Н. Толстой, «Восемнадцатый год», гл. 18; 3) М. Шолохов, «Тихий Дон», т. II, кн. 5, гл. 22; 4) А. Фадеев, «Молодая гвардия», ч. I, гл. 27; 5) Н. Островский, «Как закалялась сталь», ч. 1, гл. 8; 6) К. Федин, «Братья», ч. «Концерт», гл. 1; 7) Л. Леонов, «Соть», гл. 6; 8) И. Эренбург, «Буря», ч.I, гл. 21—22; 9) П. Павленко, «Степное солнце», гл. I; 10) М. Пришвин, «Черный араб», начало;

сказки, по изд.: «Русская сказка. Избранные мастера», под ред. А. Азадовского, т. I—II, 1932: 1) А. К. Барышникова-Куприяниха, т. II, стр. 138—150; 2) А. Д. Ломтев, т. I, стр. 287—295; 3) Н. О. Винокурова, т. I, стр. 371—385; 4) А. И. Кошкаров-Чирошник, т. II, стр. 213—218; 5) Ф. И. Аксаментов, т. II, стр. 15—21;

пьесы (первая тысяча слов из каждой): 1) А. Островский, «Гроза»; 2) А. Островский, «На всякого мудреца довольно простоты»; 3) А. Чехов, «Три сестры»; 4) М. Горький, «На дне»; 5) М. Горький, «Егор Булычов и другие»;

научная проза: 1) И. П. Павлов, «Условный рефлекс», в изд.: «Полное собрание трудов», т. III, 1949, стр. 561—564; 2) В. И. Смирнов, «Курс высшей математики», изд. 14, т. I, 1952, стр. 85—89; 3) С. Л. Рубинштейн, «Основы общей психологии», 1946, стр. 351—354; 4) Н. А. Машкин, «Принципат Августа», 1950, стр. 383—389; 5) И. И. Ревзин, В. Ю. Розенцвейг, «Основы общего и машинного перевода», 1964, стр. 103—109; иноязычные слова, цифровые обозначения и аббревиатуры здесь и далее в подсчет не включались;

деловая проза: 1) корреспонденции ТАСС из газеты «Правда», 26.I.1971, стр. 1 и 5; 2) инструкция «Типовая сводная номенклатура мероприятий по охране труда», в кн. «Сборник законодательных актов о труде», 1970, стр. 653—657; 3) «Договор о принципах деятельности государств по исследованию и использованию космического пространства», «Правда», 28.I.1967; 4) постановление «О некоторых мерах по улучшению торговли и ее технической оснащенности», «Правда», 30.I.1972; 5) «Устав КПСС», 1970, стр. 5 — 11;

художественная проза XVII — XVIII вв.: 1) Симеон Полоцкий, предисловие к «Вертограду многоцветному»; 2) Феофан Прокопович, «Слово на похвалу... Петра Великого»; 3) А. Кантемир, «Письма о природе и человеке»; 4) «Повесть о Савве Грудцыне»; 5) трагедия «Иудифь».

Для сравнения в таблице 7 даны итоги подсчетов по ритмическому словарю прозы, полученные Томашевским (№ 147, стр. 104—105: по «Пиковой даме» Пушкина, 5325 слов), Г. Шенгели (№ 163, стр. 20—21, 50 000 слов из 10 прозаиков от Пушкина до А. Белого), А. Кондратовым (№ 96, стр. 281: по 1000 слов из художественной прозы, из «Вишневого сада» Чехова, из статьи «Теория информации и лингвистика» и из каталога выставки живописи).

Из сравнения видно, что, за исключением Шенгели, все подсчеты по художественной прозе дают более или менее близкие друг другу показатели. Это позволяет считать и наши подсчеты пригодными для дальнейшей работы. Выработка более точных принципов тонирования прозаи-

Таблица 1

Число слогов	Место ударения	Горький	А. Толстой	Шолохов	Фадеев	Островский	Федин	Леонов	Эренбург	Павленко	Пришвин	Всего
1	1	54	67	46	59	57	92	60	54	52	85	626
2	1	152	136	169	162	154	159	172	153	133	120	1510
	2	164	141	174	187	155	158	141	165	200	184	1669
3	1	71	82	73	73	73	51	68	56	53	68	668
	2	171	172	181	180	164	172	154	152	169	179	1694
	3	79	86	93	84	95	82	80	109	105	92	905
4	1	14	10	21	15	10	8	12	7	7	8	112
	2	72	96	59	50	86	52	70	70	63	74	692
	3	104	76	86	85	98	112	111	87	102	92	953
	4	12	18	9	15	16	27	21	23	21	22	184
5	1	—	—	1	3	1	1	1	1	—	1	9
	2	21	16	16	13	20	10	20	12	15	8	151
	3	40	52	34	30	22	29	39	47	28	30	351
	4	19	25	20	26	21	27	25	24	23	17	227
	5	—	—	—	2	1	2	—	8	5	1	19
6	2	—	—	1	—	4	2	—	1	—	2	10
	3	8	7	4	2	7	1	10	15	4	9	67
	4	10	15	7	9	12	12	11	10	11	6	103
	5	3	—	1	3	1	1	2	1	2	—	14
	6	—	—	—	—	—	—	—	1	1	—	2
7	3	1	—	—	—	3	1	1	—	1	1	8
	4	2	1	2	1	—	—	1	3	1	1	12
	5	3	—	2	1	—	1	1	—	2	—	10
	6	—	—	—	—	—	—	—	1	3	—	4
Всего												10000

ческого текста остается, конечно, одной из насущнейших задач стиховедения; ею в настоящее время занимается группа А. Н. Колмогорова.

Кроме того, из сравнения видно, что отдельные тексты и группы текстов обнаруживают ощутимую разницу в ритмическом словаре. Это разница по двум признакам: длине слова и месту ударения в слове. Приведем предварительные данные, вычисленные на основе наших таблиц.

Таблицы 2—3

Число слогов	Место ударения	Барышникова	Ломтев	Винокурова	Кошкарев	Аксаментов	Сказки	«Гроза»	«На всякого мудреца»	«Три сестры»	«На дне»	«Егор Булычов»	Пьесы
1	1	139	113	106	114	90	562	112	132	111	135	120	610
2	1	125	134	153	126	140	678	132	149	155	164	163	763
	2	224	239	261	227	269	1220	169	167	198	246	156	936
3	1	36	52	46	36	44	214	62	56	54	53	67	292
	2	158	193	139	138	139	767	150	170	167	142	170	799
	3	125	119	114	128	145	631	121	98	101	109	111	540
4	1	3	8	9	5	4	29	5	8	5	2	10	30
	2	45	25	50	58	45	223	57	54	63	31	55	260
	3	80	61	55	81	59	336	68	76	77	54	60	335
	4	19	22	30	23	20	114	21	20	14	21	13	89
5	1	—	—	—	1	—	1	1	—	—	—	—	1
	2	8	3	6	12	3	32	11	5	3	3	7	29
	3	20	13	10	28	22	93	48	31	19	21	32	151
	4	13	10	11	14	9	57	19	12	10	9	22	72
	5	2	1	1	3	2	9	6	—	5	2	2	15
6	2	—	1	2	—	—	3	—	—	—	—	—	—
	3	1	—	2	2	6	11	6	3	1	1	1	12
	4	1	3	4	4	—	12	7	12	11	5	5	40
	5	—	3	—	—	3	6	2	3	5	1	1	12
	6	1	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—
7	3	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	2	3
	4	—	—	—	—	—	—	1	1	—	—	—	2
	5	—	—	—	—	—	—	1	2	—	1	1	5
	6	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	1	2
8	4	—	—	1	—	—	1	—	—	—	—	1	1
	6	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	1
Всего							5000						5000

Вот средняя длина слова (в слогах), в последовательности нарастания:

Ломтев — 2,592; Винокурова — 2,595; Куприяниха — 2,615; Аксаментов — 2,638; Кошкаров-Чирошник — 2,720; сказки в целом — 2,634;

«На дне» — 2,523; «Три сестры» — 2,713; «На всякого мудреца» — 2,744; «Егор Булычов» — 2,747; «Гроза» — 2,854; пьесы в целом — 2,716;

Таблицы 4—5

Число слогов	Место ударения	Павлов	Смирнов	Рубинштейн	Машкин	Ревзин	Научная проза	Корреспонденции	Инструкция...	«Договор...»	Постановление...	«Устав КПСС»	Деловая проза
1	1	42	65	48	38	52	245	44	18	23	20	38	143
2	1	123	220	115	128	146	732	126	62	60	68	106	422
	2	96	112	94	96	96	494	86	78	99	40	76	379
3	1	63	94	72	82	56	367	74	33	29	37	98	261
	2	123	115	184	135	102	659	148	133	133	203	132	849
	3	44	48	31	88	59	270	64	45	42	39	45	235
4	1	4	3	11	6	13	37	11	11	11	5	4	45
	2	74	75	114	106	104	473	87	57	117	115	136	512
	3	107	52	46	91	73	369	122	115	154	116	83	590
	4	19	14	10	20	12	75	32	8	12	46	13	111
5	1	8	10	9	4	6	37	1	1	9	2	2	15
	2	7	5	25	14	18	69	19	17	43	26	22	127
	3	136	70	117	83	120	526	61	120	77	91	94	443
	4	17	32	29	43	25	146	35	62	33	36	29	195
	5	5	—	1	3	1	10	2	1	2	7	5	17
6	1	—	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	3
	2	5	—	5	1	13	24	1	5	13	7	3	32
	3	29	18	16	11	17	91	9	21	17	18	8	73
	4	49	40	37	28	43	197	31	110	51	55	66	313
	5	10	8	6	11	3	38	8	15	5	8	10	46
	6	—	—	3	—	—	3	3	3	2	2	—	10
7	1	—	—	1	—	—	1	—	—	—	—	—	—
	2	1	—	1	—	1	3	1	—	—	—	—	1
	3	6	—	2	1	9	18	1	22	31	12	9	75
	4	10	1	3	3	9	26	7	8	8	5	10	38
	5	12	11	8	4	11	46	10	24	14	18	5	71
	6	—	6	—	1	2	9	4	2	4	9	—	19
8	2	—	—	1	—	—	1	—	—	—	—	—	—
	3	—	—	—	—	—	—	1	1	—	1	—	3
	4	6	—	4	—	—	10	—	6	—	5	4	15
	5	3	—	3	—	3	9	4	3	—	2	—	9
	6	1	1	2	2	2	8	4	7	5	5	1	22
	7	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	2
9	5	—	—	1	—	2	3	—	3	—	—	—	3
	6	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	2
	7	—	—	—	—	1	1	—	3	1	1	1	6
	8	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	1
10	6	—	—	1	—	1	2	1	1	—	—	—	2
	7	—	—	—	1	—	1	—	—	1	—	—	1
Всего								5000					5000

Таблицы 6—7

Число слогов	Место ударения	Симеон Полоцкий	Феофан Прокопович	Кантемир	«Грудцын»	«Иудифь»	XVII—XVIII вв.	Шенгели	Томашевский	Кондратов: Художественная проза	Кондратов: Драматическая проза	Кондратов: Научная проза	Кондратов: Деловая проза
1	1	58	58	83	46	92	337	155	86	74	63	48	83
2	1	148	153	147	181	183	812	159	154	163	158	130	139
	2	115	150	191	177	171	804	164	177	167	180	85	101
3	1	74	86	43	109	61	373	68	72	59	103	71	88
	2	160	148	189	132	121	750	135	146	167	165	125	169
	3	43	61	64	65	57	290	81	94	84	109	77	63
4	1	14	19	8	9	12	62	9	13	12	4	8	24
	2	113	101	52	66	80	412	62	75	63	41	87	83
	3	78	64	108	91	92	433	77	83	97	77	94	90
	4	9	13	20	10	14	66	11	16	16	12	12	22
5	1	1	3	1	—	1	6	1	2	—	1	3	1
	2	19	11	13	11	9	63	10	14	8	4	22	26
	3	86	68	36	53	45	288	33	26	25	40	88	38
	4	18	15	23	20	20	96	15	20	29	19	37	15
	5	1	2	1	2	—	6	1	2	8	1	9	4
6	1	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	2	2
	2	2	2	—	1	3	8	1	1	2	1	10	6
	3	7	6	4	4	4	25	6	5	5	6	15	7
	4	32	29	12	14	18	105	8	8	9	10	28	20
	5	5	5	3	2	9	24	2	3	3	5	9	2
	6	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	3	2
7	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2
	3	—	2	—	—	—	2	—	—	1	—	3	1
	4	8	1	1	1	1	12	1	1	3	—	13	6
	5	6	3	1	5	6	21	1	2	1	—	14	4
	6	1	—	—	1	1	3	—	—	—	—	1	1
8	3	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—
	4	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—
	5	1	—	—	—	—	1	—	—	—	—	1	—
	6	1	—	—	—	—	1	—	—	3	—	2	1
	9	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—
Всего		5000											

Федин — 2,892; Фадеев — 2,896; Пришвин — 2,907; Шолохов — 2,934; Павленко — 2,983; Островский — 3,001; Горький — 3,025; Леонов — 3,028; А. Толстой и Эренбург — 3,045; художественная проза в целом — 2,975;

Кантемир — 2,897; «Иудифь» — 2,935; «Груддын» — 2,981; Прокопович — 3,130; Симеон Полоцкий — 3,285; XVII—XVIII вв. в целом — 3,048;

Смирнов — 3,173; Рубинштейн — 3,562; Ревзин — 3,602; Машкин — 3,647; Павлов — 3,692; научная проза в целом — 3,535;

корреспонденции — 3,504; устав — 3,670; договор — 3,956; постановление — 3,972; инструкция — 4,252; деловая проза в целом — 3,871.

Чем ближе текст к устной речи, тем короче в нем слова, чем дальше, тем длиннее. Сказки, пьесы и художественная проза дают хорошее единообразие показателей в каждой группе текстов, так что средние величины здесь достаточно надежны. Только «На дне» с его подчеркнутой имитацией небрежной разговорной речи сильно отрывается от остальных пьес (самые короткие слова во всем нашем материале; противоположную крайность представляет самая «литературная» из наших 5 драм, «Гроза»), да самый «литературный» из сказочников, А. Чирошник, заметно отрывается от других сказочников. Если исключить эти два образца, то диапазоны колебания длины слов в сказка, пьесах, художественной и научной прозе не будут даже пересекаться. В научной прозе самые короткие слова дает «Курс высшей математики», сильно отрываясь от остальных текстов. Наконец, проза XVII—XVIII вв. и деловая проза обнаруживают наибольший разброс показателей; здесь средние показатели пока ненадежны и требуют привлечения добавочного материала. Известно, что в научной и деловой прозе повторяемость слов выше, чем в разговорной и художественной, поэтому ритмический облик каждой порции наших текстов может быть здесь сильно «перекошен» случайным господством той или иной группы повторяющихся слов. Может быть, последующие подсчеты помогут дифференцировать словарь научной прозы, характерный для разных наук, и дадут возможность уточнить такие переходные понятия, как «публицистическая проза» и пр.

Вот показатели места ударения в прозе разного рода: средний номер ударного слога в словах разной длины:

Таблица 8

Тексты	Длина слова				
	2-сл.	3-сл.	4-сл.	5-сл.	6-сл.
Сказки	1,65	2,26	2,76	3,23	3,72
Пьесы	1,55	2,15	2,68	3,26	3,40
Художественная проза XVII — XVIII вв.	1,53	2,07	2,64	3,11	3,65
	1,50	1,94	2,27	3,08	3,90
Научная проза	1,40	1,92	2,54	3,03	3,28
Деловая проза	1,46	2,12	2,76	3,10	3,87

Если ударение на первом слоге принять за 0, ударение на последнем слоге — за 100, а арифметическую середину слова — за 50, то положение ударения в слове выступит с еще большей ясностью:

Таблица 8а

Тексты	Длина слова					
	2-сл.	3-сл.	4-сл.	5-сл.	6-сл.	В среднем
Сказки	65	63	58,5	56	54,5	63
Пьесы	55	57,5	56	56,5	48	56
Художественная проза XVII — XVIII вв.	53	53,5	54,5	53	53	53,5
	50	47	42,5	52	58	48
Научная проза	40	46	51,5	51,5	45,5	43,5
Деловая проза	46	56	58,5	52,5	57,5	50

Давно установлено, что место ударения в русском фонетическом слове тяготеет преимущественно к его середине, а смещается от середины преимущественно к его концу (В. Чудовский, № 161, стр. 82—92; Г. Шенгели, № 163, стр. 23—28; В. Никонов, № 106). Теперь мы можем к этому добавить: а) чем ближе текст к устной речи, тем сильней это смещение к концу, чем дальше, тем оно слабее; б) по мере удлинения слова в текстах, близких к устной речи, смещение ударения к концу ослабляется, в текстах, далеких от устной речи,— усиливается. Это виднее всего

по первым 5 строкам и по первым 4 столбцам таблицы; 6-сложных слов в нашем материале слишком мало, а «деловая проза» объединяет слишком пестрый материал, чтобы показатели здесь были надежны. Объяснение этих закономерностей потребует уже не фонетического, а морфологического анализа нашего материала, поэтому здесь ему не место. Во всяком случае, сопоставление данных по длине слова с данными по месту ударения в слове позволяет с уверенностью сказать: по мере удаления от устной речи слова не только удлиняются, но удлиняются преимущественно своей послеударной частью, т. е. за счет суффиксов и окончаний; это — явное следствие усложнения синтаксической и морфологической структуры письменной речи по сравнению с устной.

§ 30. *4-стопный ямб.* В нижеследующую таблицу вошли из крупных произведений: 2. В. Хлебников, «Ладомир», 1920; 3. М. Цветаева, «Конец Казановы», 1919; 7—8. Б. Пастернак, «Высокая болезнь», 1923, и «Волны», 1931; 18. Н. Тихонов, «Слово о 28 гвардейцах», 1942; 28. Л. Мартынов, «Тобольский летописец», 1937; 31. В. Саянов, «Колобовы», 1927 — 1955; 34. П. Васильев, «Христолюбовские ситцы», 1936; 39. А. Твардовский, «За далью — даль», 1950 (начало); 44. Д. Кедрин, «Конь», 1940; 47. К. Симонов, «Ледовое побоище», 1937; 49. П. Шубин, «Слово об Иоване Зрини», 1939; 51. О. Берггольц, «Ленинградская поэма», 1942; 53. М. Алигер, «Зима этого года», 1938; остальные тексты — лирика. Средние величины по старшим советским поэтам выведены из строк 1—2, 6—45; по младшим советским поэтам — из строк 46—82.

Из таблицы 9 видно:

Средняя ударность стоп 4-стопного ямба понизилась от XVIII к XIX в. (81,5—78,4), опять немного повысилась в творчестве поэтов начала XX в. (80,0%), но затем у советских поэтов понизилась вновь (78,5%). Повышение ударности свидетельствует о старании поэтов подчеркнуть сильные места, сделать отчетливее ритм; понижение ударности — о том, что ритм ощущается достаточно отчетливо и без усиленного подчеркивания. Это признак того, что в начале XX в. 4-стопный ямб как-то изменил свою структуру, и только к советскому времени эта новая структура была вполне освоена и стала привычной.

Среднее распределение ударений по стопам (ритмическая кривая) показывает, в чем состоит это изменение

Таблица 9

Авторы	Стопы				
	I	II	III	IV	Число стихов
1. Д. Бедный, 1923—1927	74	98	36,5	100	400
2. В. Хлебников, «Ладомир», 1920	83,5	88	45	100	397
3. М. Цветаева, «Конец Казановы», 1919	87,5	60,5	65,5	100	300
4. Б. Пастернак, 1912—1913	88	73	52	100	184
5. Б. Пастернак, 1914—1917	87,5	89,5	44	100	367
6. Б. Пастернак, 1918—1922	87	83	48	100	250
7. Б. Пастернак, «Высокая болезнь», 1923	89	72	54	100	284
8. Б. Пастернак, «Волны», 1931	89	79	52	100	284
9. Б. Пастернак, 1941—1944	82	72	39	100	284
10. Б. Пастернак, 1956—1959	84,5	72,5	43,5	100	300
11. Н. Асеев, 1946—1959	82	90,5	49	100	240
12. Э. Багрицкий, 1922	83,5	78,5	42	100	370
13. П. Антокольский, 1915—1934	82	80,5	50	100	522
14. П. Антокольский, 1960-е	75	87,5	44	100	400
15. И. Сельвинский, 1941—1945	81,5	80,5	47,5	100	248
16. И. Сельвинский, 1946—1963	78,5	86,5	45	100	210
17. Н. Тихонов, 1919—1929	85	94	44	100	199
18. Н. Тихонов, «Слово», 1942	84	94	49,5	100	377
19. Н. Тихонов, 1948—1951	89,5	95	46	100	192
20. М. Светлов, 1957—1963	77,5	83,5	40,5	100	278
21. И. Уткин, 1925—1928	87	85	49,5	100	159
22. И. Уткин, 1941—1944	87	93,5	51,5	100	246
23. Н. Ушаков, 1923—1926	79	83	35	100	280
24. Н. Ушаков, 1931—1936	81,5	76,5	50	100	226
25. Н. Ушаков, 1945—1961	77,5	83,5	39	100	247
26. Н. Заболоцкий, 1928	91,5	95	34	100	344
27. Н. Заболоцкий, 1949—1958	79	99	30,8	100	395
28. Л. Мартынов, «Тобольский летописец», 1937	77	81	42,5	100	400
29. Л. Мартынов, 1962—1964	78	78,5	50,5	100	335
30. В. Саянов, 1932—1938	85	92	40,5	100	280
31. В. Саянов, «Колобовы», 1927—1955	78,5	83	48,5	100	400
32. А. Прокофьев, 1932—1938	74	92,5	43	100	248
33. А. Прокофьев, 1963—1965	84	97	45,5	100	214
34. П. Васильев, «Христолюбовские ситцы, 1936	79	87,5	50,5	100	400
35. Я. Смеляков, 1940—1960-е	75	95,5	33	100	400
36. А. Сурков, 1939—1945	85,5	86,5	49	100	400

Таблица 9 (продолжение)

Авторы	Стопы				
	I	II	III	IV	Число стихов
37. М. Исаковский, 1930—1951	84,5	98	52	100	200
38. А. Твардовский, 1940—1946	84,5	98	50	100	400
39. А. Твардовский, «За далью — даль», 1950	84	96,5	51,5	100	400
40. Н. Рыленков, 1930—1936	81,5	98,5	43	100	240
41. Н. Рыленков, 1950—1958	74,5	97	52,5	100	308
42. С. Щипачев, 1937—1940	82,5	82	51	100	191
43. С. Щипачев, 1952—1964	81,5	86	50	100	278
44. Д. Кедрин, «Конь», 1940	81,5	95	48	100	400
45. С. Маршак, 1940—1950-е	81,5	85,5	43	100	320
46. К. Симонов, 1937—1939	71	90	39	100	348
47. К. Симонов, «Ледовое побоище», 1937	86	90	46	100	400
48. К. Симонов, 1946—1954	79,5	82	57	100	343
49. П. Шубин, «Зрини», 1939	85,5	83,5	50	100	263
50. П. Шубин, 1944—1946	83	82	40,5	100	172
51. О. Берггольц, «Ленинградская поэма», 1942	82,5	88	54	100	323
52. М. Алигер, 1934—1939	91,5	85	47	100	189
53. М. Алигер, «Зима этого года», 1938	87	89	46,5	100	400
54. М. Алигер, 1946—1948	86,5	85	46	100	281
55. Е. Долматовский, 1942—1947	86,5	80	50,5	100	277
56. Е. Долматовский, 1961—1963	87,5	80,5	51,0	100	281
57. Н. Грибачев, 1954—1960	82,5	88	59,5	100	400
58. С. Васильев, 1944—1951	85	100	33	100	180
59. Л. Ошанин, 1945—1947	88,5	87	64,5	100	252
60. Л. Ошанин, 1960—1970	81,5	85,5	55	100	372
61. Л. Озеров, 1958—1966	84	77	50	100	322
62. А. Яшин, 1958—1967	77	93	45	100	145
63. В. Шефнер, 1954—1964	82,5	80,5	40	100	385
64. С. Гудзенко, 1942—1946	78,5	75,5	53	100	371
65. А. Межиров, 1962—1967	78,5	78	41	100	400
66. С. Наровчатов, 1942—1954	83,5	84	52	100	238
67. М. Луконин, 1960—1964	80,5	81	50,5	100	351
68. М. Дудин, 1941—1944	82,5	93	31	100	400
69. М. Дудин, 1968—1969	81	93	42	100	400
70. С. Орлов, 1941—1948	82	77,5	53	100	335
71. С. Орлов, 1962—1966	71,5	67,5	55,5	100	352
72. Е. Винокуров, 1964—1965	81,5	77,5	45	100	400
73. К. Ваншенкин, 1956—1958	78	97	42	100	352
74. Д. Самойлов, 1964—1969	85	75,5	50	100	197

Таблица 9 (окончание)

Авторы	Стопы				
	I	II	III	IV	Число стихов
75. В. Федоров, 1955—1960	84	88,5	49	100	380
76. В. Боков, 1960—1968	82,5	80	53,5	100	321
77. В. Цыбин, 1960—1962	82,0	78,5	56,5	100	400
78. А. Поперечный, 1962—1964	81	88	41,5	100	397
79. В. Соколов, 1961—1965	78	93	34	100	392
80. Е. Евтушенко, 1963—1964	74,5	99,5	40	99,5	309
81. А. Вознесенский, 1958—1964	85,5	80,5	50	100	358
82. Б. Ахмадулина, 1962—1968	83,5	68	51	100	286
Языковая модель	78,2	61,3	45,1	100	
Речевая модель	73,1	67,1	40,4	100	
XVIII в.	93,2	79,7	53,2	100	
1800—1814	92,6	85,9	49,1	100	
1814—1820	87,7	87,7	43,2	100	
XIX в. (младшие поколения)	82,1	96,8	34,6	100	
Начало XX в.	83,5	87,4	49,1	100	
Советские поэты (старшие)	81,4	87,5	45,2	100	
Советские поэты (младшие)	82,3	84,2	47,3	100	

структуры. Ритмическая кривая сглаживается: сильные стопы становятся слабее, слабые сильнее. Разница между средней ударностью сильных стоп (II и IV) и слабых стоп (I и III) составляла в XIX в. 40%, в начале XX в.—27,4%, у старших советских поэтов — 30,5%, у младших — 28,8%.

Как известно из работ К. Тарановского (№ 122, 124, ср. М. Гаспаров, № 41, стр. 60), общая картина эволюции 4-стопного ямба в русской поэзии такова. Закон восходящего начала усиливает в этом размере I стопу, закон регрессивной акцентной диссимиляции —II стопу. В естественном языковом ритме их столкновение приводит к возобладанию первой тенденции: в языковой модели I стопа звучит сильнее, чем II-я. В соответствии с этим естественным языковым ритмом звучит и 4-стопный ямб начального периода его развития — в XVIII в.: I стопа сильнее, чем II-я. (Средняя ударность языковой модели — 74,0%, средняя ударность стиха XVIII в. — 81,5%; если внести в языковую модель поправку на этот избыток ударений, мы

получим в ней распределение ударности по стопам 94—81—52—100%, что дает почти идеальное совпадение с реальной ритмической кривой XVIII в.) На переходе к XIX в. над первой тенденцией начинает преобладать вторая: I (и III) стопа постепенно ослабевает, II стопа усиливается, в стихе появляется двучленный альтернирующий ритм. В языковой модели его не было; он — порождение специфически стиховых ритмических тяготений. Наибольшей отчетливости он достигает во второй половине XIX в., когда II стопа по ударности почти приближается к константе. После этого наступает поворот: в начале XX в. альтернирующий ритм слабеет, ударность II стопы опять понижается, ударность I и III стоп — повышается, стих движется как бы в направлении «назад к XVIII в.». Мы видим, что в старшем поколении советских поэтов это движение несколько задержалось: II стопа перестала слабеть, зато вновь ослабели I и III стопы. Но в младшем поколении это движение возобновляется: II стопа продолжает слабеть, а I-я и III-я продолжают усиливаться, хотя еще не достигают уровня начала XX в. Тенденцию к ослаблению II стопы, возрождающую ритм XVIII в., мы можем условно назвать «архаизаторской»; тенденцию к усилению II стопы, продолжающую традицию XIX в., назовем «традиционной».

§ 31. В 4-стопном ямбе советских поэтов действуют обе эти тенденции; средние показатели ритмической кривой являются лишь результатом их взаимодействия. Индивидуальные отклонения от этой средней линии ритма в советское время больше, чем когда бы то ни было: так, индивидуальные расхождения в ударности II стопы у поэтов XVIII в. не превосходили 20%, у поэтов второй половины XIX в.—13%, тогда как у советских поэтов они достигают 32% (100% у С. Васильева, 68% у Б. Ахмадулиной).

«Архаизаторская» тенденция в 4-стопном ямбе наиболее сильно выражена в старшем поколении — у Б. Пастернака, в младшем поколении — у Б. Ахмадулиной и (несколько слабее) у Д. Самойлова. У Пастернака I стопа на 10—17% более ударна, чем II-я (максимум — в «Высокой болезни»), у Ахмадулиной — на 15,5%, у Самойлова — на 9,5%. Это — больше, чем у какого-либо поэта начала XX в., из числа обследованных Тарановским; тенденция, наметившаяся у символистов, приобретает здесь все большее развитие. Предела в этом движении достигает Цветаева —

в ее драматической поэме II стопа слабее не только I стопы (на 27%), но и III стопы; такой ритм был отмечен ранее только в группе трагических стихотворений А. Белого из «Пепла» (К. Тарановский, № 127). В нашем материале ее стих стоит особняком и в суммарный подсчет не включен. Вот образец звучания «архаизированного» ритма из «Высокой болезни» Пастернака:

Ужé *мне не* прописан фáрс
В лекáрства ото всех мытáрств.
Уж *я́* не помню основáнья
Для глáдкого голосовáнья.
Ужé *я по*забыл о днé,
Когдá *на о*кеанском днé

В *зия́ющей* японской брéши
Сумé*ла раз*личить депéша
(Какóй ученый водолáз!)
Класс спрý*тов и* рабочий клáсс.
А огнедышащие гóры,
Казáлось,— вне ее разбóра.

«Традиционную» тенденцию ритма 4-стопного ямба ярче всего выражают в старшем поколении такие поэты, как Д. Бедный, М. Исаковский, А. Твардовский, Н. Рыленков, Я. Смеляков, Н. Заболоцкий, Д. Кедрин, в младшем поколении — такие, как С. Васильев, А. Яшин, В. Соколов, Е. Евтушенко. Здесь двучленный альтернирующий ритм особенно ясен; ударность II стопы — 95—99%, т. е. близкая к константе; II стопа звучит на 13—24% сильнее, чем I-я. Ритмически профиль такого стиха повторяет ритмический профиль послепушкинского ямба XIX в., порою он даже отчетливей — такой разницы в силе между I и II стопой, как у Демьяна Бедного, не было даже у Баратынского и Языкова. Архаизирующая тенденция начала XX в. совершенно не коснулась ритма этих поэтов. Вот образец звучания «традиционного ритма Д. Бедного:

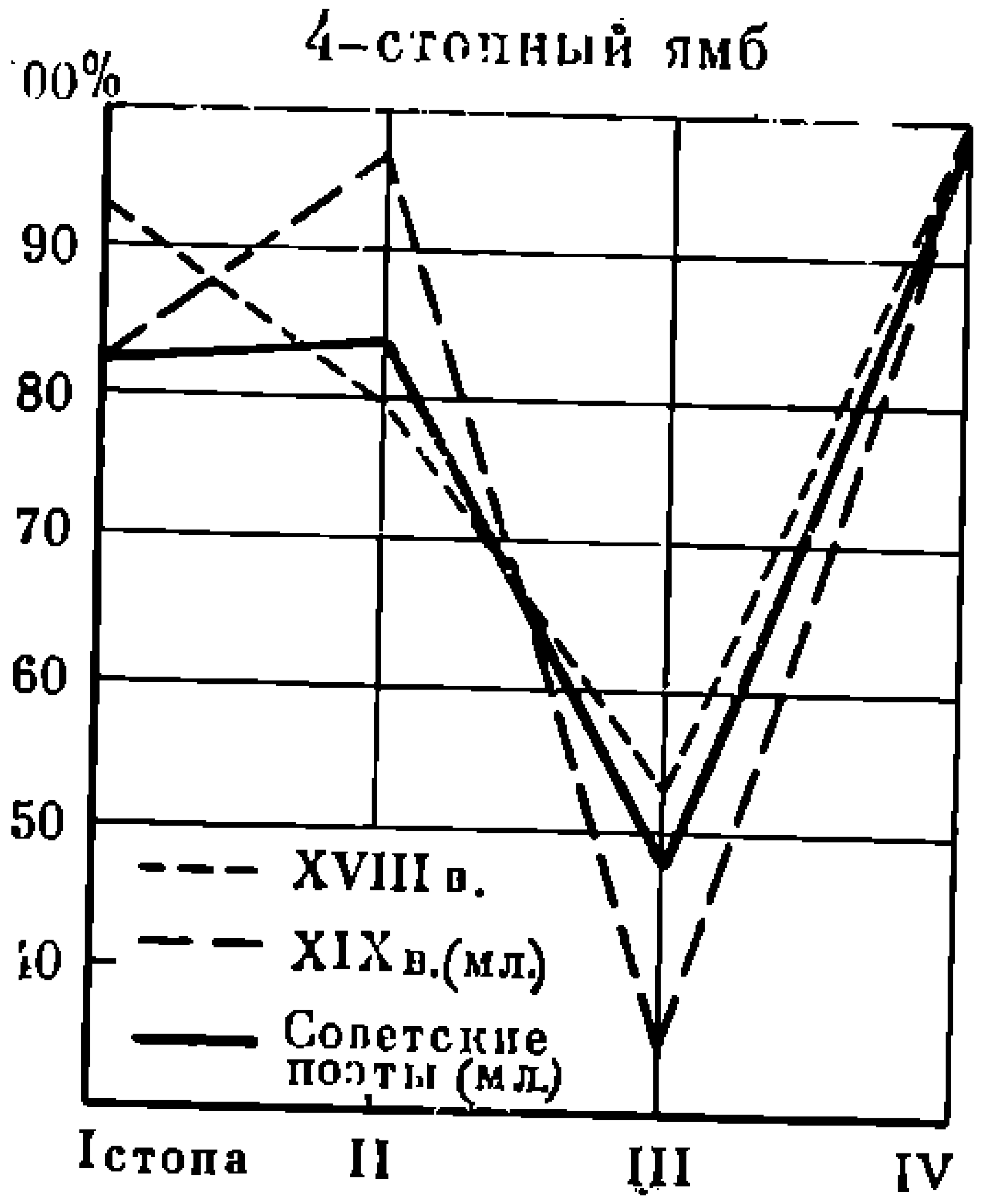
«*Мы на*канýне перепáлок
*И пе*редви́жки всех кули́с ...»
«В колеса нáм наставят пáлок...»
*Для по*лити́ческих гадáлок
Сегодня óбщий бенефи́с.
Во всех Еврóпах —«атмосфéра»:
*Здесь — Мус*соли́ни, там — Ривéра,
Пилсудский — в рóли сверхпрéмьера,

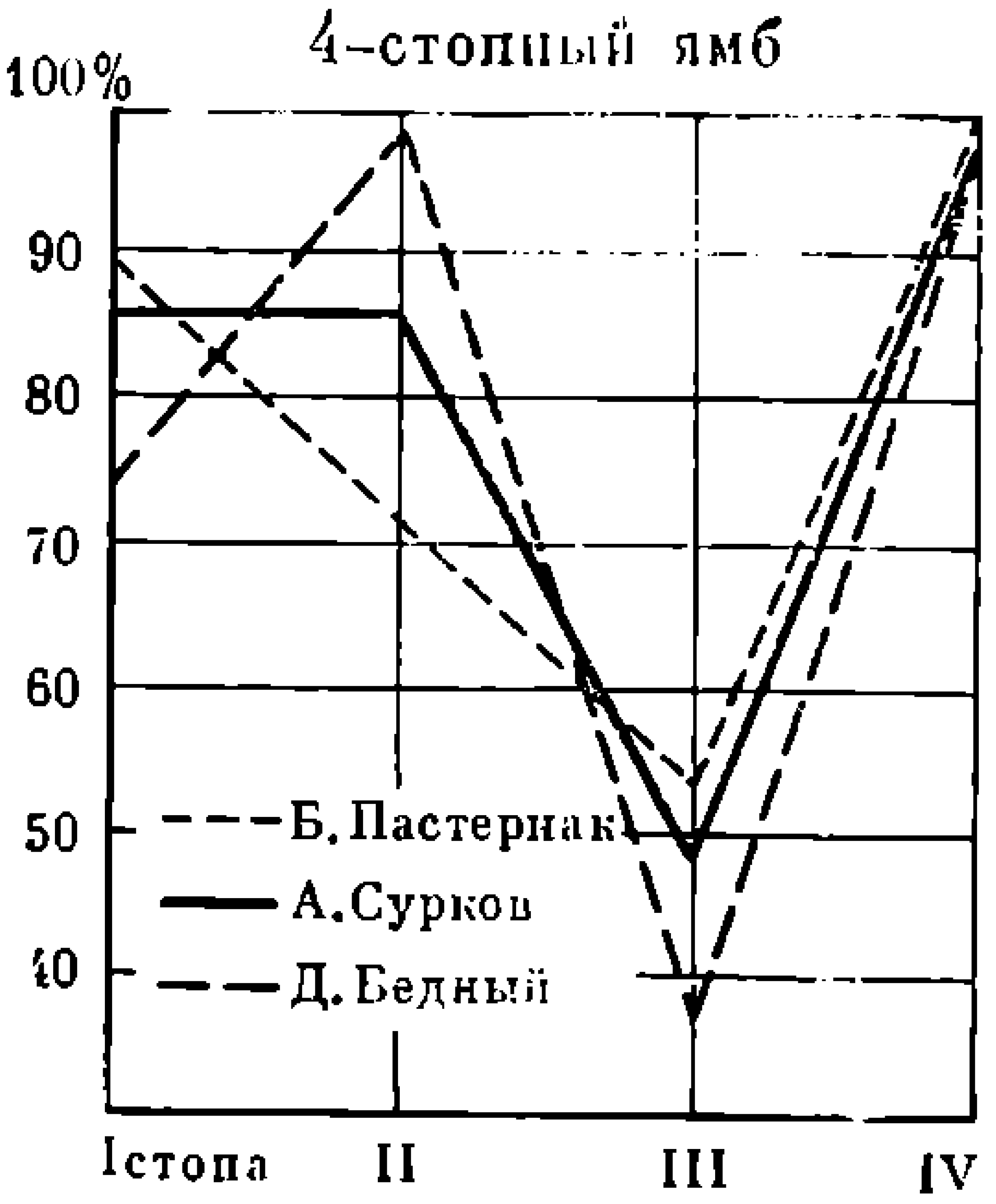
В Литве и тó!.. Вдали, вблизи́
«*Демо*крати́ческая э́ра»,
*Как го*вори́тся, на мази́.
*У Чем*берлéна,—погляди́ ты,—
Как злоба рóжу всю свелá!
*Всеев*ропéйские банди́ты
Творят банди́тские делá...

Остальные разобранные нами авторы занимают промежуточное положение между двумя крайними тенденциями. Ближе к Пастернаку и Ахмадулиной стоят Багрицкий,

Долматовский, ранняя Алигер, Озеров, Орлов, Винокуров, Вознесенский — у них II стопа слабее I-й на 4—6,5%, их ритм напоминает ритм первого переходного этапа от XVIII к XIX в. (1800 — 1814). Среднее положение занимают ранний Антокольский, Сельвинский, Мартынов, Сурков, Щипачев, Шубин, поздняя Алигер, поздний Симонов, Шефнер, Межиров, Наровчатов, Федоров, Боков — у них I и II стопа звучат приблизительно с равной силой (разница не больше 2,5% в ту или в другую сторону), их ритм напоминает ритм второго переходного этапа от XVIII к XIX в. (1814—1820). Остальные поэты больше приближаются к стиху Бедного и Евтушенко, II стопа у них звучит сильней, чем I-я: менее отчетливо у Светлова, Уткина, Саянова, Маршака, Берггольц, Грибачева, раннего Дудина, Ваншенкина, Поперечного, более отчетливо у Прокофьева, Тихонова, П. Васильева, позднего Дудина, позднего Антокольского. Так у советских поэтов оказываются представленными все профили ритма, какие знал русский 4-стопный ямб за двести лет (см. диаграммы на стр. 95).

Мы видели, что один из крайних типов 4-стопного ямба в советской поэзии представлен такими именами, как Пастернак, Багрицкий, Озеров, Алигер, Вознесенский, а другой — такими, как Д. Бедный, Исаковский, Твардовский, Рыленков, Прокофьев, Васильев. Легко заметить, что поэтов каждой группы в какой-то мере объединяет не только ритмика, но и стиль, и образный строй, и тематика. Думается, что не будет большой ошибки сказать, что во всех этих отношениях авторы первой группы развивают некоторые традиции поэтов начала XX в., а авторы второй группы обращаются через голову их к традициям поэтов XIX в. Разумеется, эти «традиции» могут быть очень различны; этим объясняется, например, почему рядом с Бедным и Исаковским в нашем ямбическом строю стоят Кедрин и Заболоцкий и почему Евтушенко и Соколов, с одной стороны, Вознесенский и Ахмадулина — с другой, оказываются в разных группах. Любопытно заметить также, что, например, Сурков оказался по стиху ближе к поэтам начала XX в., а Берггольц — дальше от них, чем это можно было бы предполагать по другим чертам их поэзии. Более детальный анализ употребления «архаизированного» и традиционного ритма в отдельных произведениях обещает выявить еще более тесную связь ритма с содержанием стиха (см. К. Тарановский, № 127, В. Иванов, № 74).





Жанровые и эволюционные изменения в 4-стопном ямбе отдельных поэтов сравнительно незначительны. Стих поэм Твардовского, Тихонова, Мартынова мало отличается от стиха их лирики тех же лет; у Шубина, Симонова, Саянова можно отметить лишь то, что слабые стопы (I и III) обычно несут в поэмах больше ударений, чем в лирике; у Алигер, наоборот, стих поэмы обнаруживает еле заметную тягу к двучленности, начисто отсутствующую в ее лирике. У Пастернака «архаизирующий» ритм, четкий уже в «Близнеце в тучах», перебивается более традиционным в «Поверх барьеров», но затем возвращается к прежней «архаизации». Сходную пробу новой манеры в середине творческого пути, а затем возврат к прежней манере обнаруживает эволюция стиха Ушакова. В ряде случаев в поздних стихах писателя появляется или усиливается двучленный альтернирующий ритм, отсутствовавший в ранних стихах (Антокольский, Заболоцкий, Сельвинский, Уткин, Щипачев, Ошанин); обратное явление наблюдается реже и, главным образом, у младших поэтов (Симонов, Долматовский, Дудин, Орлов).

§ 32. *4-стопный хорей.* В нижеследующую таблицу из крупных произведений вошли: 3. М. Цветаева, «Ариадна», 1927; 9. Н. Тихонов, «Серго в горах», 1957; 16. А. Твардовский, «Василий Теркин», 1941—1946; 19. П. Шубин, «Котовцы», 1939; 20. Е. Долматовский, «Добровольцы», 1952—1955; 21. С. Васильев, «Красный

Таблица 10

Авторы	Стопы				Число стихов
	I	II	III	IV	
1. Д. Бедный, 1923—1926	70,5	100	43,5	100	440
2. В. Маяковский, 1928	61,5	95,5	52,5	100	240
3. М. Цветаева, «Ариадна», 1927	88,5	73	48	100	305
4. Б. Пастернак, 1914—1919	64	93	59,5	100	306
5. Б. Пастернак, 1924—1959	57,5	91,5	48	100	262
6. Н. Асеев, 1946—1959	64,5	95	47,5	100	339
7. П. Антокольский, 1920—1934	66	91,5	52	100	176
8. П. Антокольский, 1950—1960-е	69	95,5	52	100	196
9. Н. Тихонов «Серго в горах», 1957	60	99,5	47,5	100	400
10. И. Уткин, 1925—1928	52	99,5	44	100	318
11. Н. Заболоцкий, 1928—1930	58,5	100	43	100	380
12. Л. Мартынов, 1960—1964	42	90,5	41,5	100	184
13. В. Луговской, 1935—1956	64	91,5	54	100	282
14. М. Исаковский, 1936	54,5	100	49	100	400
15. А. Твардовский, 1936—1938	52,5	99,5	51	100	400
16. А. Твардовский, «Василий Теркин», 1941—1946	47	99,5	54,5	100	400
17. Н. Рыленков, 1946—1955	51,5	99,5	54	100	256
18. Д. Кедрин, 1934—1941	43,5	100	52	100	348
19. П. Шубин, «Котовцы», 1939	62,5	79,5	59	100	220
20. Е. Долматовский, «Добровольцы», 1955	53	91,5	48	100	400
21. С. Васильев, «Красный галстук», 1961	50	99,5	47	100	400
22. Л. Ошанин, 1958—1960	54,5	97	43	100	292
23. А. Яшин, «Алена Фомина», 1949	43,5	96,5	47	99,5	400
24. С. Гудзенко, 1946—1947	47	93,5	42	100	372
25. А. Межиров, 1962—1967	45,5	88,5	42	100	400
26. М. Дудин, «Песня дальней дороге», 1965	54	96	48	99	400
27. В. Боков, 1956—1968	48	95,5	52	100	415
28. В. Цыбин, 1960—1962	54,5	98	62	100	315
29. Р. Рождественский, 1960—1964	58,5	83,0	58,5	100	316
30. Е. Евтушенко, 1963—1964	49	100	44	100	194
31. А. Вознесенский, до 1964	57	97,5	32	100	305
Языковая модель	44,2	73,1	37,6	100	
Речевая модель	41,7	80,9	43,4	100	
XVIII в.	63,3	89,5	54,8	100	
XIX в.	54,3	98,8	46,4	100	
Начало XX в.	58,3	99,1	50,0	100	
Советские поэты (старшие)	58,2	96,9	49,8	100	
Советские поэты (младшие)	50,9	94,4	47,6	99,9	

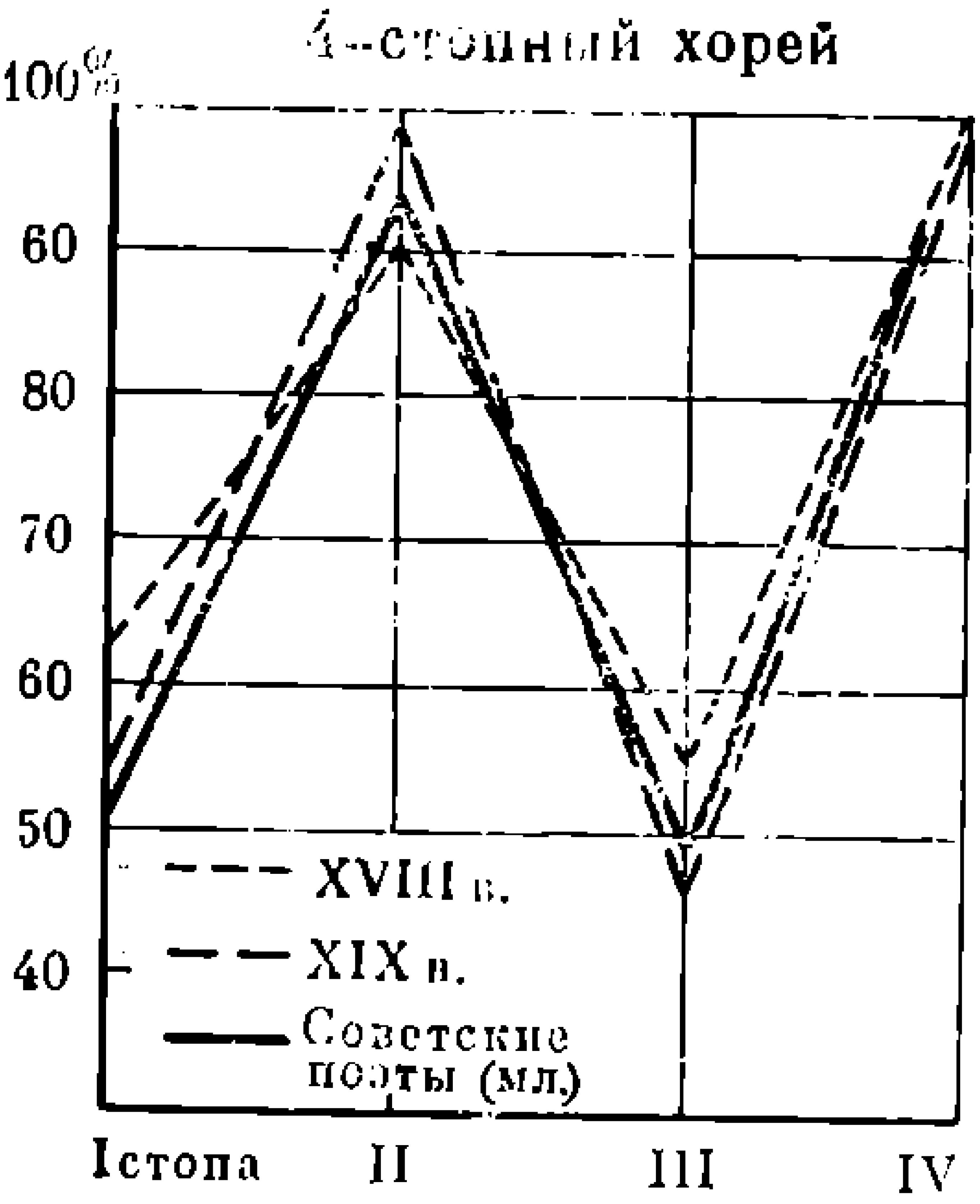
Таблица 10а

Авторы	Стопы				Число стихов
	I	II	III	IV	
1. В. Брюсов, 1901—1905	58	100	51,5	100	294
2. В. Брюсов, 1912—1918	66,5	97,5	58	100	348
3. В. Брюсов, 1919—1924	79	99,5	59	100	330
4. К. Бальмонт, 1900—1902	62,5	100	51,5	100	400
5. Ю. Балтрушайтис, до 1911	72,5	100	50,5	100	400
6. Ф. Сологуб, до 1908	52,5	100	50	100	338
7. Ф. Сологуб, 1922	56,5	99,5	62	100	216
8. И. Анненский, до 1909	47	99,5	54	100	400
9. А. Блок, 1898—1904	64	100	42	100	366
10. А. Блок, 1909—1913	57	100	50,5	100	333
11. А. Белый, 1902—1908	55,5	99,5	48	100	292
12. В. Иванов, 1904—1911	56,5	99,5	51	100	400
13. М. Волошин, 1900—1910	61,5	100	54,5	100	271
14. М. Кузмин, 1906—1912	63	99,5	59	100	400
15. С. Соловьев, 1908—1910	62,5	91,5	48,5	100	336
16. В. Ходасевич, 1908—1922	58	95	55,5	100	227
17. О. Мандельштам, 1909—1923	48,5	99	41	100	267
18. С. Городецкий, 1904—1907	55,5	100	39	100	400
19. Н. Клюев, 1911—1913	40	99,5	34	100	(744)
20. С. Есенин, 1910—1916	50	99,5	49,5	100	(757)

галстук», 1961; 23. А. Яшин, «Алена Фомина», 1944—1949; 26. М. Дудин, «Песня дальней дороге», 1965. Остальные тексты — лирика. В графе «Советские поэты (старшие)» суммированы строки 1 — 2, 4 — 17 (4979 стихов); в графе «Советские поэты (младшие)» — строки 18 — 31 (4777 стихов).

Так как сравнительный материал по поэзии начала XX в. до сих пор не исследован, предварительные подсчеты пришлось произвести нам самим; они приведены в таблице 10а. К ним присоединены данные К. Тарановского по Мандельштаму (№ 126, стр. 109), Э. Брайдерта по Клюеву (№ 196, стр. 80), Ж. Вейранка по Есенину (№ 226, стр. 55); при выведении суммарных показателей для начала XX в. объем материала Клюева и Есенина был приведен к 400 стихам, так что проценты в суммарной строке вычислялись от общего количества 6818 стихов.

Из таблицы видно:



Средняя ударность сильных мест меняется так: XVIII в.— 76,9%; XIX в.— 74,9%; начало XX в.— 76,3; старшие советские поэты — 76,2%; младшие — 73,2%. Таким образом, ударность сильных мест постепенно снижается, ритм стиха все менее требует подчеркивания для читателей. Единственный перебой в этой эволюции — показатель старшего поколения советских поэтов; он напоминает о таком же перебое в эволюции 4-стопного ямба в начале XX в.

Сходным образом меняется и показатель размаха ритмической кривой. Разница между средней ударностью сильных стоп (II и IV) и слабых стоп (I и III) составляет в XVIII в.— 35,7%; в XIX в.— 49%; начале XX в.— 45,4%, у старших советских поэтов — 44,0%, у младших — 47,6%. Таким образом, отчетливость вторичного ритма резко возрастает от XVIII к XIX в., затем слегка сглаживается у старших советских поэтов и вновь начинает усиливаться у младших поэтов.

В отличие от 4-стопного ямба, где тенденция к вторичному ритму не была задана языковой моделью, в 4-стопном хорее характерная разница в ударности между четными и нечетными стопами появляется уже здесь. Если привести кривую ударений языковой модели от ее среднего уровня ударности 64,0% к среднему уровню ударности XVIII в.— 76,9%, то она будет иметь такой вид: 56,4—93,3—47,9—100%; размах вторичного ритма — 54,1%. Это гораздо более изломанная кривая, чем реальная кривая XVIII в., она имеет больше сходства с кривой XIX в. или младших советских поэтов. Ритм 4-стопного ямба развивался от языкового к специфическому стиховому — ритм 4-стопного хорея не отходит от языкового ритма, а, напротив, приближается к нему.

Таким образом, и в 4-стопном хорее мы можем говорить об «архаизирующем» ритме сглаженной кривой и о «традиционном» ритме резко изломанной кривой; и в

4-стопном хорее стих XX в. до некоторой степени возвращается к ритму XVIII в. При этом у поэтов начала XX в. архаизация сказывается, главным образом, в утяжелении I и III стопы, у советских поэтов — главным образом, в облегчении II стопы (предшественником их в этом был С. Соловьев). Однако это облегчение II стопы далеко не прошло (единственное исключение — Цветаева): этому противился естественный языковой ритм стиха.

§ 33. Среди советских поэтов «архаизаторская» тенденция (ударность II стопы ниже 94%) отчетливо выражена у Пастернака, раннего Антокольского, Мартынова, Луговского, Гудзенко, Долматовского, Межирова, Рождественского, а более всего — в поэме П. Шубина «Котовцы»; «традиционную» тенденцию (ударность II стопы —99,5—100%) представляют Бедный, Исаковский, Твардовский, Рыленков, Тихонов, Уткин, С. Васильев, Кедрин, Заболоцкий, Евтушенко. Группировка имен напоминает ту, которую мы видели в 4-стопном ямбе, и позволяет думать о подобном же соотношении между традицией метрической и традициями стилистическими, тематическими и иными.

Вот образец 4-стопного хорея с «архаизированным» ритмом из стихов Пастернака:

Э́то *шел*омит до слёз,
Обдает холодной сму́той,
Ве́ет, *уда*ряет в по́с,
Сни́тся, чудится кому́-то...
У́голь эху завеща́л:
Бы́ть Уралом диким со́снам,
У́голь дал и уголь взя́л.
У́голь, уголь был их кре́стным,
Целиком пошли в отца́
Ре́ки *и клы*ки уще́лий,
Чё́рной бурею лица́,
Кли́ньями *сто*летних е́лей.

Вот образец 4-стопного хорея с «традиционным» ритмом из стихов Демьяна Бедного:

*Во се*ле́ во Рогачёвке
*Прожи*ва́л брюхатый по́п,
*Прихо*жа́н своих люби́л он
*И со*са́л их, словно кло́п.
*В алта*ре́ за долгой слу́жбой
Батя ню́хал табачо́к,
Дома с ма́тушкой руга́лся
*И ша*та́лся в кабачо́к.
Как с войно́й кабак закры́ли,
Батя кре́пко тоскова́л
*И то*ску́ вином церко́вным
*За обе́*дней залива́л...

В старшем поколении советских поэтов «архаизаторская» тенденция сказывается (как и в начале XX в.),

главным образом, в усилении ударности I стопы: из 16 авторов 11 дают здесь показатели выше, чем у любого из послепушкинских авторов XIX в., и даже такой традиционалист, как Демьян Бедный, по ударности I стопы оказывается ближе к Катенину и Ломоносову, чем к Пушкину и Некрасову. В младшем поколении «архаизаторская» тенденция сказывается, главным образом, в ослаблении ударности II стопы: Межиров и Рождественский держатся здесь на уровне Ломоносова, Тредиаковского и Сумарокова, а Шубин спускается еще ниже. Зато I стопа опять ослабевает и у ряда поэтов опускается ниже 50% (из авторов XIX в. такой показатель здесь дает один лишь Полежаев). Таким образом, наступление «архаизаторской» тенденции можно считать непрекращающимся; не случайно она проявляется даже у таких поэтов, как А. Яшин или В. Боков, у которых трудно заподозрить прямое влияние Цветаевой, Пастернака или поэтов XVIII в.

Отметим попутно единичные случаи пропуска ударений на константе — на IV стопе («С ветки яблоко упало, Зарумянилось с бочка. Океан вздохнул устало. Что нам делать, дев*очка*» — М. Дудин; такие же частушечные ассоциации характерны и для А. Яшина). XIX век этого еще не знал.

§ 34. *5-стопный* ямб. В нижеследующую таблицу из крупных вещей вошли: 1) эпические произведения: 2. Б. Пастернак, «Спекторский», гл. 1—3, 1924; 5. Э. Багрицкий, стихотворения «уленшпигелевского» цикла (белым стихом), 1918—1923; 16. Л. Мартынов, «Искатель рая», 1937; 18—19. В. Инбер, «Путевой дневник», 1938, и «Пулковский меридиан», 1941—1943; 20. В. Луговской, «Пятая поэма» из книги «Жизнь», 1923; 21. В. Луговской, «Сказка о дедовой шубе», «Берлин, 1936», «Первая свеча» из книги «Середина века», 1956 (чтобы не затемнять общей картины, в суммарных подсчетах мы учитывали лишь половину подсчитанных стихов); 23. В. Саянов, «Праздник», 1945; 26. Б. Корнилов, «Моя Африка», 1935; 38. Д. Кедрин, «Варвар», 1940; 41. К. Симонов, «Первая любовь», 1936—1941; 43. П. Шубин, «Товарищ», 1939; 50. Е. Долматовский, «Добровольцы», 1952—1955; 54. С. Васильев, «Москва за нами», 1942; 55. Л. Ошанин, «Мой друг Борис», 1937—1944; 60. В. Шефнер, «Встреча в пригороде», 1946; 68. С. Орлов, «Одна любовь», 1961;

Таблица 11

Авторы	Стопы					Цезура	Число стихов
	I	II	III	IV	V		
1. Б. Пастернак, 1917—1918	87	73,5	90	58	100	61	321
2. Б. Пастернак, «Спекторский», 1924	85	79,5	78	54	100	47,5	364
3. Б. Пастернак, 1923—1931	88	79,5	82	51,5	100	55	140
4. Э. Багрицкий, рифм., 1922—1923	81,5	73,5	71	40	100	50	368
5. Э. Багрицкий, бел., 1918—1923	85	65,5	70,5	38,5	100	42,5	296
6. П. Антокольский, 1915—1934	79,5	80	77	50	100	51,5	365
7. П. Антокольский, «Робеспьер и Горгона», 1930	80	74,5	77,5	53,5	100	42	650
8. П. Антокольский, 1960-е	80	72	80	44	100	46	400
9. И. Сельвинский, «Ливонская война», 1944	85	66,5	79	55,5	100	41	400
10. И. Сельвинский, 1941—1945	83	64,5	93,5	36,5	100	43,5	385
11. Н. Тихонов, 1919—1929	85	74	75	37	100	47,5	248
12. Н. Тихонов, «Юрга», 1930	79	89	94	43,5	100	80	119
13. Н. Тихонов, 1948—1951	80	80,5	90,5	45,5	100	66,5	310
14. Н. Ушаков, 1933—1946	81,5	72,5	76,5	51,5	100	46	248
15. Н. Заболоцкий, 1947—1958	77	77	89	22,5	100	52	359
16. Л. Мартынов, «Искатель рая», 1937	77,5	69	80,5	35	100	53,5	400
17. Л. Мартынов, 1962—1965	70,5	70,5	78	38,5	100	50	384
18. В. Инбер, «Путевой дневник», 1938	87,5	68	81	41	100	40,5	400
19. В. Инбер, «Пулковский меридиан», 1943	85,5	62,5	83	40	100	43	400
20. В. Луговской, «Жизнь», 1933	74	64,5	75	35,5	100	37	407
21. В. Луговской, «Середина века», 1956	83	59,5	82,5	46	100	39	928
22. В. Саянов, 1930—1937	85,5	88	91,5	29,5	100	65,5	382
23. В. Саянов, «Праздник», 1945	81,5	81,5	90	38,5	100	45	400
24. А. Прокофьев, 1931—1941	78	74	94	35	100	62	275
25. Б. Корнилов, 1932—1936	75	61,5	87	26	100	55	242
26. Б. Корнилов, «Моя Африка», 1935	81	62	86	22	100	52,5	400
27. П. Васильев, 1934	81	76	85,5	37	100	66	341
28. Я. Смеляков, 1940—1960-е	89,5	71	88	25,5	100	64,5	330
29. А. Сурков, 1941—1942	88	77,5	86,5	42	100	46	400
30. А. Сурков, 1958—1960	86,5	74	79	49,5	100	39	400
31. М. Исаковский, 1936—1942	86,5	85,5	86	36	100	54,5	400
32. А. Твардовский, 1941—1948	87,5	81,5	89	51,5	100	58,5	238

Таблица 11 (продолжение)

Авторы	Стопы					Цезура	Число стихов
	I	II	III	IV	V		
33. Н. Рыленков, 1932—1941	78,5	76	81,5	37	100	48,5	336
34. Н. Рыленков, 1951—1958	83,5	78,5	80,5	45,5	100	50	336
35. С. Щипачев, 1937—1940	88	79,5	75,5	45	100	41,5	266
36. С. Щипачев, 1953—1964	86	80	75	48	100	42,5	350
37. Д. Кедрин, «Рембрандт», 1938	82	78	79	63	100	53	400
38. Д. Кедрин, «Варвар», 1940	82,5	77,5	76	46	100	56,5	203
39. С. Маршак, 1945—1958	85	75	84,5	45	100	54	352
40. К. Симонов, 1939	84,5	65	88,5	30,5	100	49,5	400
41. К. Симонов, «Первая любовь», 1941	88	75	87,5	40	100	48,5	400
42. К. Симонов, 1946—1954	84	79,5	84,5	49,5	100	45	205
43. П. Шубин, «Товарищ», 1939	83,5	76	88,5	37,5	100	45	400
44. П. Шубин, 1942—1947	87,5	77,5	83	42,5	100	60,5	297
45. О. Берггольц, 1941—1943	82,5	72,5	85	38	100	49,5	400
46. О. Берггольц, «Верность», 1954	83,5	77	78	60,5	100	44,5	400
47. М. Алигер, 1935—1939	84,5	70,5	84,5	35,5	100	46,5	400
48. М. Алигер, 1951—1952	84,5	65	82,5	42	100	46	400
49. Е. Долматовский, 1942—1949	87,5	68	86	37,5	100	43	366
50. Е. Долматовский, «Добровольцы», 1955	84,5	70	79,5	46,5	100	38	400
51. Е. Долматовский, 1962—1963	81,5	66,5	84	39	100	40,5	334
52. Н. Грибачев, 1954—1960	80,5	74,5	79,5	46,5	100	54	279
53. С. Смирнов, 1948—1955	81,5	77	91	27	100	47	272
54. С. Васильев, «Москва за нами», 1942	89,5	69,5	89,5	34	100	48,5	397
55. Л. Ошанин, «Мой друг Борис», 1944	80	78,5	82,5	45	100	47	400
56. Л. Ошанин, 1942—1950	79,5	79,5	85,5	45	100	48,5	232
57. Л. Озеров. 1954—1966	85	65	77	50	100	44	281
58. М. Матусовский, 1956—1966	83,5	68,5	84	42	100	43,5	365
59. А. Яшин, 1958—1967	77	78	76,5	42	100	48,5	272
60. В. Шефнер, «Встреча в пригороде», 1946	78,5	74,5	87	35,5	100	42	400
61. В. Шефнер, 1950—1962	85	67,5	84	39,5	100	48	220
62. С. Гудзенко, 1942—1947	78	70	84	32,5	100	49	314
63. А. Межиров, 1955—1962	78	68	89	28,5	100	43,5	308
64. С. Наровчатов, 1950—1959	83	73	87	40	100	50	244
65. М. Луконин, 1960—1964	82	70,5	91,5	32	100	47	400
66. М. Дудин, 1941—1942	85,5	66	82	37	100	48	400
67. М. Дудин, 1966—1969	78	75,5	80,5	40	100	47	400
68. О. Орлов, «Одна любовь», 1960	91	72	83,5	50	100	45	438

Таблица 11 (окончание)

Авторы	Стопы					Цезура	Число стихов
	I	II	III	IV	V		
69. С. Орлов, 1962—1966	83,5	71	80,5	46,5	100	46	352
70. Ю. Друнина, 1943—1962	81,5	79,5	80,5	42,5	100	47,5	285
71. Е. Винокуров, 1964—1965	80,5	76,5	84,5	42,5	100	54,5	375
72. К. Ваншенкин, 1956—1958	84,5	67,5	98	21	100	51	364
73. Б. Слуцкий, 1940—1950-е	85	62,5	62,5	37	100	43,5	397
74. Д. Самойлов, 1964—1969	76	71,5	86,5	40	100	44	203
75. В. Федоров, 1955—1960	79	74,5	80	47	100	56	250
76. В. Боков, 1960—1968	80,5	70,5	92,5	48,5	100	58,5	300
77. А. Поперечный, 1962—1964	87,5	64	89,5	44	100	54	371
78. Р. Рождественский, 1960—1962	85,5	67	80	45,5	100	45	400
79. Е. Евтушенко, «Станция Зима», 1956	77,5	71,5	93,5	39,5	100	43	400
80. Е. Евтушенко, 1963—1969	83,5	66	89,5	33	100	46,5	408
81. Б. Ахмадулина, 1962—1968	81	67,5	79,5	44	100	56	400
82. Н. Матвеева, 1962—1965	84	64	94,5	33,5	100	49	348
Языковая модель	87,4	50,6	69,0	41,6	100	31,9	
Речевая модель	76,0	64,1	67,1	38,9	100		
XIX в. (стих с цез.)	86,0	75,2	95,3	39,3	100	99,6	
XIX в. (стих без цез.)	82,6	73,7	84,6	53,8	100	60,8	
XIX в. (стих с ослаб. цез.):							
лирика	84,6	76,0	90,3	41,5	100	83,3	
драма	83,6	68,4	89,8	51,9	100	91,8	
Начало XX в.:							
лирика	86,1	77,9	89,4	44,3	100	69,3	
эпос	84,7	75,5	87,8	49,2	100	66,4	
драма	83,9	72,3	86,4	54,7	100	69,5	
Советские поэты							
лирика	82,5	72,3	84,1	38,9	100	47,5	
эпос	82,8	70,6	83,6	40,3	100	53,6	
драма	82,8	73,7	79,2	57,8	100	46,1	
В том числе старшие поэты	82,4	65,5	82,5	41,6	100	50,0	
младшие поэты	82,8	70,9	84,6	40,0	100	47,7	

79. Е. Евтушенко, «Станция Зима», 1956; всего — 7090 стихов; 2) драматические произведения: 1. Б. Пастернак, «Драматические отрывки» (и «Белые стихи»), 1918; 7. П. Антокольский, «Робеспьер и Горгона», 1930; 9. И. Сельвинский, «Ливонская война», 1944; 37. Д. Кедрин, «Рембрандт», 1938; 46. О. Берггольц, «Верность», 1946—1954; всего —2050 стихов; 3) остальные произве-

дения — лирика (19 216 стихов). В графе «старшие поэты» суммированы строки 1—39 (13 479 стихов), в графе «младшие поэты» — строки 40—82 (14 877 стихов). В столбце «цезура» указан процент словоразделов после 4 слога — на месте традиционной цензуры 5-стопного ямба.

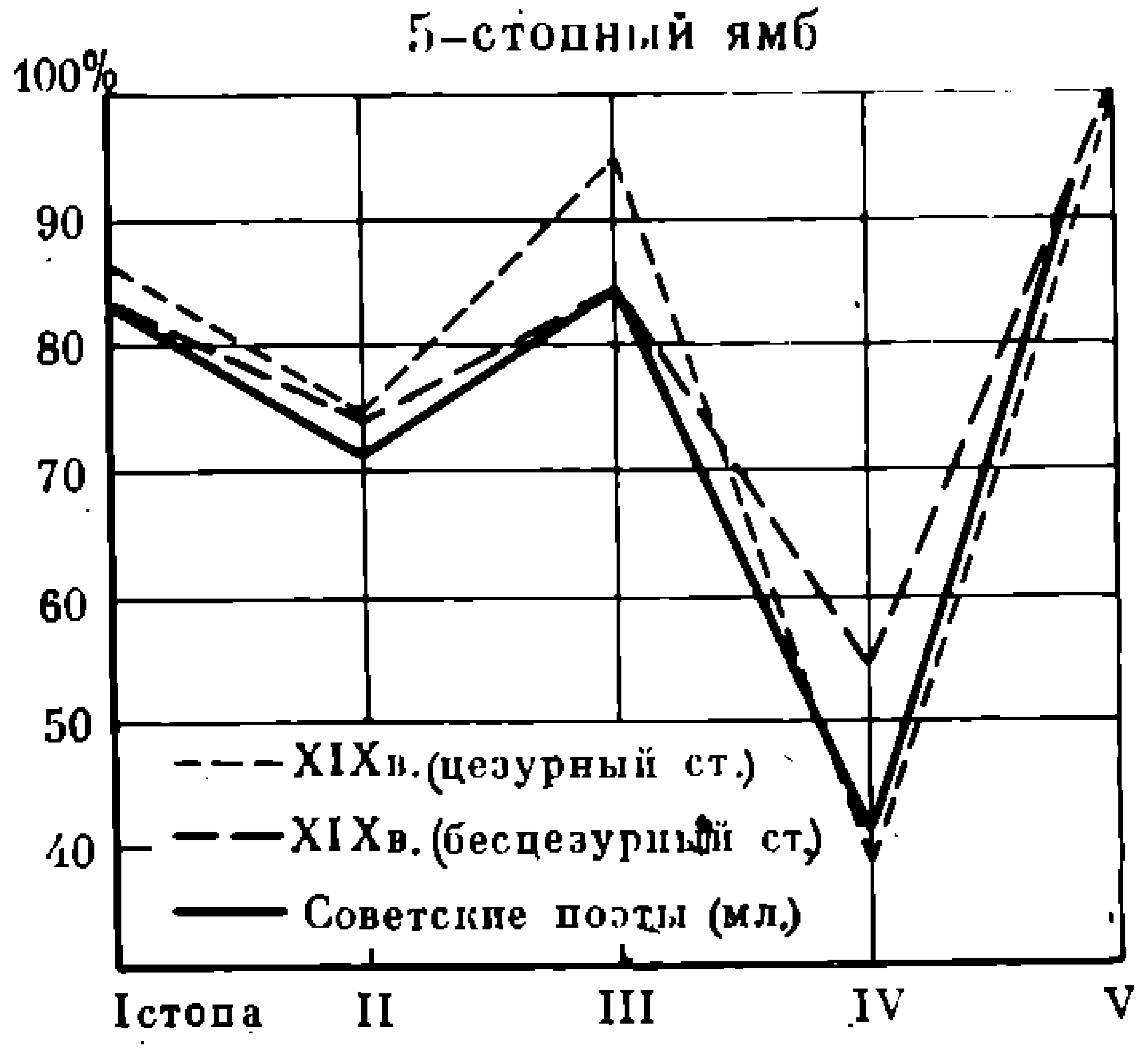
Первое, что бросается в глаза при взгляде на таблицу,— это резко выраженная бесцезурность стиха XX в. Процент словораздела после 4 слога упал с 61% до 50—48%. Из 82 разобранных нами текстов только 7 «дотягивают» до среднего уровня этого словораздела в бесцензурном стихе XIX в. (причем все они, кроме одного, принадлежат «старшим» советским поэтам), а из 66 текстов XIX в., разобранных Тарановским, только 6 опускаются до среднего уровня советского времени. В. Пяст был прав, когда заявил: «Современные поэты почти «разучились» писать стихом цезурованным» (№ 110, стр. 187; ср. констатацию Г. Шенгели, № 165, стр. 117: «В наши дни цезурованный я5 из общего употребления вышел, встречаясь лишь отдельными строфами в различных стихотворениях»). Этот крутой поворот от цезурного стиха к бесцезурному произошел в русском 5-стопном ямбе на переломе от XIX к XX в.: Д. Бейли (№ 195), подсчитав показатели словораздела после 4 слога в стихах 1880—1900, 1900—1910 и 1911—1922 гг., получил для лирики эволюцию 81,3—77,7—72,6%, для эпоса 71,2—68,0—76,5%, для драмы 64,1—55,4—56,5%. Мы видим, что советские поэты продолжают ту же тенденцию к освобождению от «пережитков цезурованности»: старшее поколение дает показатель 50% (с индивидуальными колебаниями от 80 до 39%), младшее — 47,7% (с индивидуальными колебаниями от 60,5 до 38%), причем эпос несколько отстает от лирики и драмы. Единственный исключительный случай, который можно квалифицировать если не как цезурованный, то хотя бы как вольноцезурный ямб,— это стихи из сборника Н. Тихонова «Юрга», о которых будет речь далее.

Второе, что привлекает внимание при взгляде на таблицу,— это снижение средней ударности всех стоп. В XIX — начале XX в. средняя ударность стоп держится на одном уровне 79,0—79,5%; в советское время она заметно понижается до 74,5% (старшие поколения) и 75,7% (младшие поколения). В лирике и эпосе ударность почти

одинакова (75,5 и 75%), в драме она держится чуть выше (78,6). Это значит, что ритм 5-стопного ямба стал настолько привычен, что уже менее нуждается в подчеркивании усиленной ударностью сильных мест: стих с многочисленными пропусками ударений все равно ощущается как ямб и не теряет ритма. На то, что современные поэты свободнее играют малоударными формами 5-стопного ямба, чем их предшественники, уже указывалось исследователями (А. Колмогоров и А. Прохоров, № 92, стр. 428 приводят характерные примеры из Пастернака: «Им вынесено и совершено», «У выписавшегося из больницы» и др.; ср. примеры из Г. Иванова у Пяста, № 110, стр. 195).

Это общее понижение ударности захватывает как сильные стопы (I, III, V), так и в первую очередь — слабые (II, IV). Поэтому сглаживания ритмической кривой в целом мы не наблюдаем. Размах ритмической кривой больше, чем в бесцезурном ямбе XIX в.: если в языковой модели разница между средней ударностью сильных и слабых стоп равна 38,7%, а в XIX в. она колеблется между 36,5% (цезурованный стих) и 25,3% (бесцезурный стих), то у советских поэтов она колеблется между 34,7—33,6% (старшие и младшие) и 33,3—21,5% (эпос с лирикой и драма; в XIX — начале XX в. размах ритма в драме тоже был меньше, чем в лирике и эпосе). У Луговского, Алигер и Антокольского размах кривой, отчетливость трехчленного альтернирующего ритма усиливается от ранних к поздним стихам, у большинства же поэтов (Пастернак, Тихонов, Мартынов, Сурков, Симонов, Долматовский, Дудин) — ослабевает. К сожалению, наш материал вряд ли достаточен, чтобы судить о типичности таких тенденций.

§ 35. От этого господствующего в 5-стопном ямбе альтернирующего ритма у некоторых поэтов намечаются отклонения двоякого рода. Во-первых, это «восходящий», или «французский», ритм, в котором «слабая» II стопа несет столько же или больше ударений, чем «сильная» I-я; в XIX в. так звучал стих Вяземского, позднего Некрасова, Надсона, в начале XX в.— раннего Блока, Белого, Кузмина, Волошина, Ходасевича (потом они перешли к обычному альтернирующему ритму), позднего Мандельштама и Ахматовой. В советской поэзии это стих Саянова, «Юрги» и поздней лирики Тихонова, раннего Ан-



токольского, позднего Мартынова, Заболоцкого, Ошанина. Во-вторых, это «нисходящий», или «английский», ритм, в котором «слабая» II стопа несет столько же или больше ударений, чем «сильная» III-я; в XIX в. так звучал стих переводов Кронеберга или ранних пьес Островского, в начале XX в. — стих Брюсова, отчасти — Гиппиус и Городецкого. В советской поэзии это стих пастернаковского «Спекторского», Багрицкого, раннего Тихонова, Щипачева, трагедии Берггольц, «Варвара» Кедрина, Исаковского, Слуцкого. В стихах Яшина и Друниной эти тенденции совмещаются: все три первые стопы держатся на одинаковом уровне. Для «восходящего» ритма характерен повышенный процент словоразделов после 4 слога: усиление II стопы как бы опирается на последующую цезуру (мы видели, что в «Юрге» показатель словоразделов на этом месте, действительно, достигал 80%). Для «нисходящего» ритма характерен пониженный процент словоразделов после 4 слога: ослабление III стопы достигается в значительной степени за счет безударных окончаний слов, ударение которых приходится на II стопу (Северянин канонизировал этот прием в ряде своих стихотворений: «Моя дежурная адъютантэсса, Принцесса Юния де-Виантро...»).

Вот образец звучания «восходящего» ритма 5-стопного ямба (из «Юрги» Н. Тихонова):

*Кую-У*ста́ — зовут того, кто может
Своим чутьём найти воды исток.
Сочти морщи́ны на верблюжьей коже,
*Пере*счита́й по зернышку песок,—

Тогда поймёшь того туркмена дело,
Когда, от напряженья постарев,
*Он го*вори́т: «колодец ройте смело,
Я сквозь песо́к узнал воды напев».

Но он куста́рь, он только приключенец,
*Он ши*фрова́льщик скромненьких депеш.
В нем плана не́т, он — как волны свеченье,
И в нем дика́рь еще отменно свеж...

Вот образец звучания «нисходящего» ритма (из С. Щипачева):

Начало пя́*того*, но мне не спится.
Мутнеет вью́га, ночь летит в рассвет.
Земля, как заведенная, вертится...
Пройдет и пя́ть и десять тысяч лет,
И дальний ве́к (*мы и* о нем мечтали)
Вот так же ста́нет вьюгами трубить.
В той, даже мы́с*лям не*доступной, дали
Хотел бы я́ хотя б снежинкой быть,
Чтоб, над землёю с ветром пролетая,
На жизнь тогда́*шнюю* хоть раз взглянуть,
Пушинкою над тополем порхнуть
И у ребён*ка на* щеке растаять.

Вот для сравнения образец традиционного ритма с отчетливым чередованием сильных и слабых стоп (из В. Луговского):

Скелётные, прова́ленные мо́рды,
Булы́жные туги́е кадыки́,
И сла́ва, и безме́рность, и уду́шье,
Тоска́ под ложечкой, поход всеми́рный
И та́нки за Инди́йским океа́ном,
И бри́твою холо́дною — под го́рло,
И то́щие соси́ски, и алле́я
Побе́д, не интере́сных никому́,
И ва́рварство пеще́рное из мра́ка,
И му́жество с беле́сыми глаза́ми,

Отчáянье и мéрзость. Ночь Берли́на,
Дурáцкие седы́е лампио́ны,
Висю́льки фонарéй, собачья стáрость,
И со́н о девятнáдцатом столéтье,
Могу́чем, толстом, рáдостном ую́те,
Досто́йно бородáтом... Stille Nácht.

5-стопный ямб — самый «нейтральный» из русских классических размеров. За ним нет далеких традиций, подсказывающих те или иные стилистические или тематические ассоциации, и поэтому он одинаково приемлем для любого литературного направления. Именно это и объясняет его растущую популярность в поэзии XX в.; именно это и затрудняет выделение индивидуальных и групповых, консервативных и новаторских тенденций в разработке этого размера у советских поэтов. Здесь настоятельнее всего требуется дальнейшее исследование с расширением и дифференциацией привлекаемого материала.

§ 36. *5-стопный хорей.* В нижеследующую таблицу из крупных произведений вошли: 2. Н. Асеев, «Электриада», 1924; 5. Э. Багрицкий, «Сказание о море, матросах и Летучем Голландце», 1922; 15. Н. Заболоцкий, «Слово о полку Игореве», 1938—1946; 26. Б. Корнилов, «Самсон», 1936; 28. П. Васильев, «Женихи», 1936; 42. М. Алигер, «Твоя победа», 1945; 50. С. Гудзенко, «Дальний гарнизон», 1947—1950; 59. В. Федоров, «Золотая жила», 1957. Остальное — лирика. Из Есенина взяты «Персидские мотивы» и стихотворения 1925 г. В графе «Советские поэты (старшие)» суммированы строки 1—36 (11 582 стиха); в графе «Советские поэты (младшие)» — строки 37—65 (8375 стихов).

В качестве сравнительного материала по XVIII—XIX вв. взяты данные К. Тарановского по Тредиаковскому, Державину, Кюхельбекеру, Лермонтову, Павловой, Бенедиктову (1750—1850, 1040 стихов), Курочкину, Некрасову, Майкову, А. К. Толстому, Полонскому, Фету (1850—1890, 3001 стих; чтобы обилие майковского материала не заслоняло других авторов, «Бальдур» Майкова в сумму не включен). По 5-стопному хорею 1890—1920 гг. удовлетворительных данных не имеется (цифры А. Астаховой, № 4, при проверке оказались ненадежны); поэтому мы сами предприняли ряд подсчетов, представив их в

Таблица 12

Авторы	Стопы					Число стихов
	I	II	III	IV	V	
1. Б. Пастернак, 1916—1956	60,5	88,5	80	44	100	199
2. Н. Асеев, «Электриада», 1924	72,5	79	84,5	43,5	100	192
3. Н. Асеев, 1927—1928	59,5	79,5	82,5	43	100	302
4. С. Есенин, 1924—1925	44	96,5	91,5	41	100	452
5. Э. Багрицкий, «Сказание...», 1922	58	75	58,5	49,5	100	226
6. Э. Багрицкий, 1923—1924	54	84	71	35	100	271
7. П. Антокольский, 1920—1934	64	76	82	41	100	298
8. П. Антокольский, 1950—1960-е	67	73	90,5	41,5	100	212
9. И. Сельвинский, 1946—1962	63	66	96,5	37	100	315
10. В. Рождественский, 1922—1926	58,5	88	82,5	38	100	400
11. Н. Тихонов, 1919—1924	56	83	83	39	100	302
12. М. Светлов, 1942—1945	55,5	74,5	82,5	34,5	100	173
13. М. Светлов, 1957—1964	67,5	74,5	83	41	100	369
14. Н. Ушаков, 1932—1945	60	86,5	78	50,5	100	313
15. Н. Заболоцкий, «Слово...», 1946	47,5	88	93,5	26,5	100	400
16. Н. Заболоцкий, 1948—1957	49,5	86	97	14,5	100	268
17. Л. Мартынов, 1961—1964	47	78	74	42	100	299
18. В. Инбер, 1946—1960	58	67,5	85,5	36	100	360
19. В. Луговской, 1935—1940	58,5	77	80	44	100	290
20. В. Луговской, 1947—1952	66,5	75	98,5	45	100	255
21. В. Саянов, 1927—1937	60	90	91,5	39	100	225
22. А. Прокофьев, 1929—1931	62,5	72,5	93,5	27	100	264
23. А. Прокофьев, 1934	55	79,5	92,5	34,5	100	353
24. А. Прокофьев, 1963—1965	60,5	80,5	91,5	46	100	320
25. Б. Корнилов, 1933—1936	55	77	80,5	30,5	100	348
26. Б. Корнилов, «Самсон», 1936	52,5	76	84	26	100	319
27. П. Васильев, 1934	71	80,5	85,5	40,5	100	315
28. П. Васильев, «Женихи», 1936	67	74	93,5	41	100	210
29. Я. Смеляков, 1930-е	43,5	80,5	81,5	22	100	171
30. Я. Смеляков, 1940—1960-е	67,5	68	89	22	100	302
31. А. Сурков, 1941—1945	60,5	76,5	87,5	40,5	100	355
32. М. Исаковский, 1935—1950	50	93	85	32	100	234
33. Н. Рыленков, 1930—1937	51	91	93	25	100	344
34. Н. Рыленков, 1952—1958	57	86	83	50,5	100	404
35. С. Щипачев, 1937—1960	58,5	86,5	76,5	51	100	300
36. Д. Кедрин, 1934—1942	49,5	85	82,5	50	100	322
37. П. Шубин, 1934—1940	65	73,5	85,5	47,5	100	342
38. П. Шубин, 1944—1949	63	67	86	34,5	100	248
39. О. Берггольц, 1941—1943	69	78	82,5	38	100	227
40. О. Берггольц, 1950—1957	71,5	76	85	42	100	210
41. М. Алигер, 1934—1939	63,5	69,5	87,5	30,5	100	396
42. М. Алигер, «Твоя победа», 1945	61	76,5	85,5	44	100	400
43. Е. Долматовский, 1944—1953	62	73	85	43,5	100	360

Таблица 12 (окончание)

Авторы	Стопы I	II	III	IV	V	Число стихов
44. Н. Грибачев, 1954—1960	50,5	83	85,5	33	100	374
45. С. Смирнов, 1948—1956	51	88	94	25	100	400
46. Л. Ошанин, 1945—1948	63,5	81,5	85	45	100	243
47. Л. Ошанин, 1964—1968	67,5	78	86	49	100	229
48. А. Яшин, 1945—1951	53,5	69,5	82,5	36	100	254
49. А. Яшин, 1958—1967	46,5	86	79	40,5	100	223
50. С. Гудзенко, «Дальний гарнизон», 1950	49,5	76,5	89	31	100	250
51. А. Межиров, 1960—1967	58	71,5	86,5	37,5	100	295
52. С. Наровчатов, 1943—1955	57	73,5	74,5	36,5	100	316
53. М. Дудин, 1955—1966	57,5	73	84,5	34	100	267
54. С. Орлов, 1949—1956	62,5	74,5	85,5	35	100	400
55. Ю. Друнина, 1943—1953	55,5	81	85	33	100	241
56. Е. Винокуров, 1964—1969	60	78	83	37	100	205
57. К. Ваншенкин, 1960—1963	57,5	80	94,5	30	100	281
58. Б. Слуцкий, 1950-е — 1964	58,5	72	80,5	39,5	100	392
59. В. Федоров, «Золотая жила», 1957	52	80	91	36,5	100	400
60. В. Федоров, 1955—1963	60	83,5	84,5	46	100	286
61. В. Боков, 1956—1968	58,0	79	95,5	44	100	216
62. Р. Рождественский, 1960—1964	63,5	68	83,5	40	100	167
63. Е. Евтушенко, 1963—1965	55,5	71	94,5	37,5	100	284
64. Е. Евтушенко, 1968—1969	70	62	96,5	25	100	176
65. Н. Матвеева, 1960—1965	63,5	76,5	89	30	100	188
Языковая модель	57,2	69,2	65,3	52,1	100	
Речевая модель	47,2	80,5	69,4	37,5	100	
1750—1850	63,1	84,0	84,6	55,8	100	
1850—1890	47,5	94,5	88,0	46,2	100	
1890—1920	52,1	87,5	87,6	44,9	100	
Советские поэты (старшие)	53,1	74,5	78,8	35,1	100	
Советские поэты (младшие)	58,7	76,4	86,3	37,3	100	

таблице 12а и включив туда также данные К. Тарановского по Горькому, Бальмонту, Гумилеву и Волошину (№ 122, стр. 367), Э. Брайдерта по Клюеву (№ 196, стр. 95), Ж. Вейранка по Есенину (№ 226, стр. 84). Из поэм в таблицу вошли «Франциск Ассизский» Д. Мережковского, «Новогоднее» М. Цветаевой и «Александра Павловна» В. Нарбута (в строку 19 входит также «Открытие Америки» Н. Гумилева). Сумма выведена по строкам 1—5, 7—11, 14—17, 19, 21—22, 26—28.

Таблица 12а

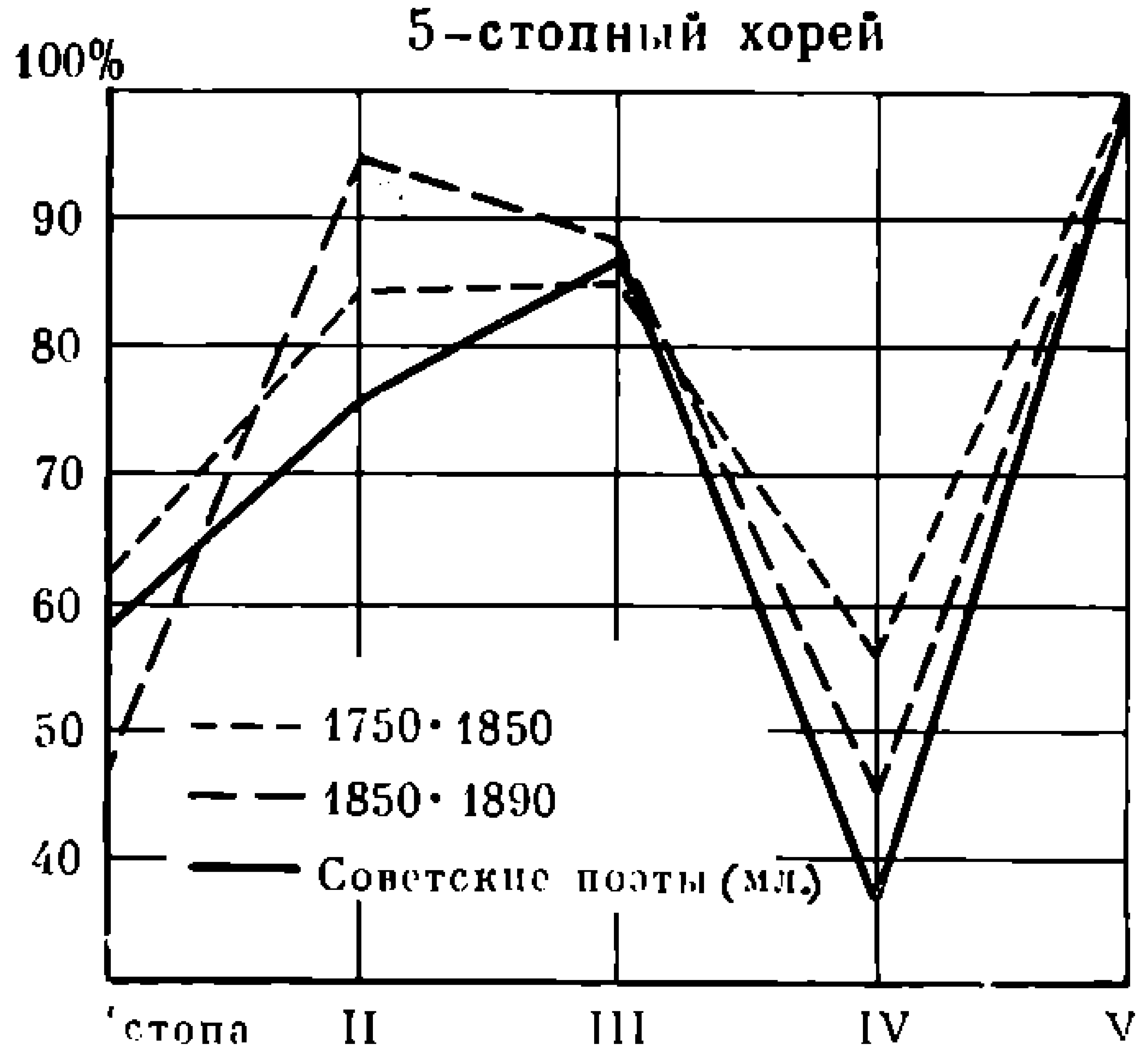
Авторы	Стопы					Число стихов
	I	II	III	IV	V	
1. К. Случевский	65,5	100	87	40	100	274
2. Д. Мережковский, 1883—1894	46,5	99,0	94	29,5	100	180
3. Д. Мережковский, «Франциск Ассизский», 1891	54,5	89	88	45	100	400
4. М. Горький, 1892	64,3	74,5	90,5	57,2	100	233
5. И. Бунин, 1888—1902	52,5	94	91,5	40,5	100	342
6. И. Бунин, 1903—1911	55	85,5	91,5	45,5	100	321
7. И. Бунин, 1913—1917	60	78	92,5	63	100	465
8. К. Бальмонт, 1892—1902	71	80	98,5	35,5	100	250
9. А. Блок, 1901—1918	54	91	84	47	100	267
10. В. Иванов, 1900—1912	61	90	86	45,5	100	254
11. В. Брюсов, 1912—1915	60	86	84	41,5	100	261
12. В. Брюсов, 1916—1918	80,5	93,5	86,5	68,5	100	148
13. В. Брюсов, 1919—1924	90,5	93,5	93	62	100	237
14. М. Кузмин, 1908—1912	49,5	96,5	85	50	100	152
15. С. Соловьев, 1905—1916	63	84,5	83,5	39,5	100	301
16. В. Ходасевич. 1908—1914	69,5	86,5	93,5	39	100	105
17. С. Городецкий, 1910—1913	45,5	92,5	79,5	57	100	118
18. Н. Гумилев, 1905—1909	66	82	92	34,5	100	332
19. Н. Гумилев, 1910—1912	70,5	82	90,5	39	100	376
20. Н. Гумилев, 1915—1919	60	82	79	46	100	375
21. Н. Гумилев, 1918—1921	60	79,5	79,5	57,5	100	317
22. А. Ахматова, 1910—1921	62	86	85	42	100	220
23. М. Волошин, 1917—1921	50,5	86,5	90	34	100	215
24. М. Цветаева, 1916—1923	70	58	70	50,5	100	143
25. М. Цветаева, «Новогоднее», 1927	56,5	77	52	71	100	186
26. В. Нарбут, 1917—1921	55,5	70	79,5	37,5	100	174
27. Н. Клюев, 1917—1921	33,5	97	88	34	100	285
28. С. Есенин, 1910—1923	37	97	87	47	100	287

Из таблицы видно:

Средняя ударность стоп постепенно понижается от периода к периоду, давая резкий минимум в старшем поколении советских поэтов и слабое повышение — в младшем: 77,5—75,2—74,4—68,3—71,7 %. Это опять-таки свидетельствует о постепенном освоении этого поздно разработанного ритма: чем дальше, тем меньше поэты нуждаются в подчеркивании сильных мест и играют пропусками схемных ударений. Яркий пример малоударных стихов из Ба-

грицкого приводят А. Колмогоров и А. Прохоров (№ 92, стр. 429: «...Как несется телефонограмма, Вытянувшаяся в провода»; ср. уже у С. Соловьева: «И Анастасии и Ирины Памятны честные имена»); впрочем, эксперименты поэтов велись также и в противоположном направлении, в сторону перенасыщения стиха ударениями (поздний Брюсов; любопытно, что около 1917 г. он одновременно пишет «Восход луны» в «Опытах», где на 24 стиха приходится 10 разных ритмических вариаций 5-стопного хорея, и «Тропическую ночь» в «Последних мечтах», где все 24 стиха выдержаны в одной полноударной вариации).

Размах ритмической кривой, разница между средней ударностью сильных стоп (II, III и V) и слабых стоп (I и IV) от периода к периоду сглаживается: 38,7—48,0—43,2—40,3—39,6. Но сглаживание это происходит неравномерно. Эта особенно ясно, если внести в языковую модель 5-стопного хорея поправку на повышенную ударность реального стиха (как было сделано выше с 4-стопным ямбом, см. § 30). При средней ударности стопы 77% языковая модель даст кривую 65—82—81—56—100%. Первые пробы русского 5-стопного хорея, 1750—1850 гг., дают почти идеальную близость к этому расположению ударений: стих еще живет первичным языковым ритмом и не нащупал своего специфически стихового ритма. Это нащупывание — выделение сильных и слабых стоп, усиление сильных и, особенно, ослабление слабых — начинается приблизительно с Лермонтова. И здесь между XIX и XX в. обнаруживается заметная разница. XIX век ослабляет в первую очередь I стопу (на 15,5%), и лишь затем — IV-ю (на 10%). XX век ослабляет в первую очередь IV стопу (еще на 10%), а I стопу не только не ослабляет, но начинает вновь усиливать (на 11%) В соответствии с этим ослаблением слабых стоп совершается усиление смежных с ними сильных стоп. В исходном положении (языковая модель и реальный стих 1750—1850 гг.) II и III стопы одинаково ударны. В XIX в., с преимущественным понижением I стопы, преимущественно повышается II стопа (превосходя III-ю на 8,5%). В XX в., с преимущественным понижением IV стопы, преимущественно повышается III стопа (превосходя II-ю на 10%). В результате ритмическая кривая 5-стопного хорея 1750—1850 гг. выглядит правильной трапецией, кривая 1850—1890 гг.— неправильной трапеци-



ей, а кривая советского времени вообще теряет сходство с трапецией и более напоминает треугольник с вершиной на III стопе.

§ 37. «Архаизированным» ритмом в 5-стопном хорее можно считать ритм тех поэтов, у которых ударность I стопы выше 60% и III стопа сильнее II-й: это — Асеев («Электриада»), Антокольский, Сельвинский, поздний Светлов, поздний Луговской, Саянов, Прокофьев, П. Васильев, Сурков, Шубин, Берггольц, Алигер, Долматовский, Ошанин, Орлов, Винокуров, Рождественский, Матвеева и особенно поздний Смеляков и Евтушенко (а среди поэтов начала века — Цветаева в лирике), у которых I стопа сравнивается ударностью со II-й и даже превосходит ее. «Традиционным» ритмом в 5-стопном хорее можно считать ритм тех поэтов, у которых ударность I стопы ниже 60%, а II стопа сильнее III-й: это Есенин, Рождественский, Мартынов, Исаковский, Рыленков, Щипачев, Кедрин, поздний Яшин (а среди поэтов начала века — прежде всего Городецкий, Клюев и Есенин). Группировка «архаистов» и «традиционалистов» опять-таки представляется не случайной и отчасти повторяет уже знакомые нам сочетания имен.

Вот образец «архаизированного» ритма с усиленной I и ослабленной II стопой (из стихов И. Сельвинского):

Ша́хмат*ные* ко́ни карусели
Пя́тна*ми* *свер*ка́ют надо мной.
Стра́нно это кру́глое веселье
В су́ет*ной* *ок*ру́жности земной.

Ухмыляясь, блáгостно-хмельные,
Нóсятся (*по*прóбуй, пресеки!)
Крá*сные*, *зе*лёные, стальные,
Фиолетовые рысаки.

На кобылке цвéта канарейки,
Слóвно *бы на* скáзочном коне,
Дéво*чка на* всё свои копейки
Крýжи*тся в бла*жéнном полусне...

Вот образец «традиционного» ритма со слабой I и сильными II и III стопами (из «Слова о полку Игореве» Заболоцкого):

*Не по*рá ль нам, брáтия, начать
*О по*хóде Игоревом слово,
*Чтоб ста*рúнной рéчью рассказать
*Про де*я́нья кня́зя удалого.
*А вос*пéть нам, брáтия, его —
*В похва*лý трудáм его и ранам —
*По бы*лúнам врéмени сего,
*Не го*ня́ясь в пéсне за Бояном.
Тот Боя́н, испóлнен дивных сил,
*Присту*пáя к вéщему напеву,
Серым вóлком пó полю кружил,
*Как о*рёл, под óблаком парил,
*Расте*кáлся мы́слию по древу...

Из примеров ясно, что «архаизированный» ритм есть результат преобладания тенденции к регрессивной акцентной диссимиляции (обилие альтернирующих ритмических вариаций с ударениями на I, III и V стопах); а «традиционный» ритм есть результат столкновения этой тенденции с тенденцией к восходящему началу (ударения на II, III и V стопах). Это не единственный возможный результат такого столкновения: оно может дать стык сильных стоп ближе к концу стиха (ударения на II, IV и V стопах). Этот парадоксальный ритм, в котором инерция восходящего зачина как бы переходит в инерцию «прогрессивной акцентной диссимиляции», идущую от начала стиха, достижим, вероятно, лишь в экспериментах; в нашем материале уникальный образец его представляет «Новогоднее» Цветаевой (и в гораздо более ослабленном

виде — стих Багрицкого). Вот образец цветаевского ритма:

*Отвле*ка́юсь? *Но так*о́й и ве́щи
*Не на*йде́тся— *от теб*я́ отвле́чься.
Каждый по́мы*сел, люб*о́й, Du Lieber,
Слог в тебя́ ведет — о че́м бы ни́ был
Толк (пусть ру́сско*го родн*е́й неме́цкий
Мне, всех — а́нгель*ский род*ней)—как ме́ста
Несть, где не́т тебя; нет, е́сть: моги́ла.
Все как не́ был*о и* все́ как бы́ло,
— *Неу*же́ли *обо* мне́ ничу́ть не?—
*Окру*же́нье, Райнер, самочу́вствье...

Изучение жанровых тенденций ритма 5-стопного хорея затрудняется недостатком сравнительного материала: у Заболоцкого, Васильева, Алигер, В. Федорова поэмы написаны в несколько более традиционном ритме, чем лирика, у Асеева — наоборот, но разница здесь всюду невелика. Зато эволюционные тенденции ритма 5-стопного хорея выступают с ясностью: и у Антокольского, и у Берггольц, и у Шубина, и у Луговского, и у Светлова, и у Рыленкова, и у Ошанина от ранних стихов к поздним разница между ударностью I и II стоп смягчается, т. е. архаизаторская тенденция усиливается; особенно разительно это видно в стихе Смелякова и Евтушенко. Противоположное изменение ритма можно усмотреть лишь у Асеева и Алигер, Яшина и (отчасти) Прокофьева — но у двух первых приходится сравнивать не лирику с лирикой, а лирику с эпосом, так что эти случаи не показательны. Можно с уверенностью считать, что «архаизаторская» тенденция в ритме 5-стопного хорея на протяжении советского периода продолжает не ослабевать, а нарастать.

§ 38. *6-стопный ямб.* В нижеследующей таблице из Кирсанова разобрана элегия «Два дуба», из Мартынова — поэма «Домотканая Венера», из Саянова — «Пушкин» и «Посад». В порядке исключения в таблицу введены переводные стихи: с грузинского (включены в сумму стихов Межирова), из Петефи («Янош Кукуруза»—«Витязь Янош»), Гёте («Фауст», ч. II, акт 4), Байрона («Дон Жуан»), Ронсара (сонеты), Леконта де Лиля («Эринии»), Корнеля («Сид», «Никомед»), Расина («Эсфирь», «Федра»), Гюго («Легенда веков», «Марион Делорм», «Эрнани», «Папа»).

Таблица 13

Авторы	Стопы					
	I	II	III	IV	V	VI
1. Д. Бедный, 1921—1927	78	80	57,5	91,5	42	100
2. П. Антокольский, 1915—1934	81,5	70	67,5	84,5	53,5	100
3. С. Кирсанов, 1944	83,5	49	92,5	86,5	37,5	100
4. Н. Заболоцкий, 1947—1957	78	65	92	90,5	40,5	100
5. Л. Мартынов, 1939	80,5	56,5	87,5	93	42	100
6. В. Саянов, 1937	93,5	53	97	93,5	49,5	100
7. Н. Рыленков, 1935—1954	89,5	50	97	89	53,5	100
8. А. Межиров, 1955—1967	90,5	44	100	89	40,5	100
9. Е. Евтушенко, 1966	79	60,5	100	87,5	51	100
10. Д. Кедрин, «Янош Кукуруза», 1939	90	50	100	91	51	100
11. Б. Пастернак, «Витязь Янош», 1950	85,5	53	96,5	86,5	49	100
12. Б. Пастернак, «Фауст», 1954	81,5	58	81,5	89	38	100
13. Г. Шенгели, «Дон Жуан», 1947	87,5	72	66,5	92,5	56,5	100
14. М. Лозинский, «Эринии», 1922	87	74	64	89,5	56	100
15. М. Лозинский, «Сид», 1938	84,5	76,5	66	87	62,5	100
16. Б. Лившиц, «Эсфирь», 1937	84,5	69	72	93	48,5	100
17. С. Шервинский, «Федра», 1937	80	70	72	86,5	46,5	100
18. Г. Шенгели, «Легенда веков», 1937	86,5	71	73,5	91,5	57	100
19. А. Ахматова, «Марион Делорм», 1953	81,5	68,5	85	87	62,5	100
20. В. Рождественский, «Эрнани», 1953	88	72	77,5	91,5	59	100
21. Л. Мартынов, «Папа», 1956	78	69,5	69,5	90	48,5	100
22. В. Левик, сонеты Ронсара, 1946	88	69	83	91	62	100
23. Е. Эткинд, «Никомед», 1956	87	72	75	88,5	49,5	100
Языковая модель (муж. ок.)	80,7	57,3	59,4	89,4	32,2	100
XVIII в.	91,8	64,4	73,1	95,1	44,1	100
1820—1840	88,6	69,5	67,1	84,4	38,8	100
1840—1890	90,3	66,9	69,2	93,9	39,5	100
1890—1920	88,5	72,9	64,7	82,2	42,3	100
Советские поэты	82,7	61,5	81,7	89,2	45,8	100
Советские переводы с франц.	84,4	71,0	73,3	89,7	55,0	100

Таблица 13 (окончание)

Авторы	Стопы						Число стихов
	I	II	III	IV	V	VI	
В том числе:							
симметрический стих							
1840—1890	90,7	64,7	75,5	94,1	39,8	100	
1890—1920	90,0	64,4	80,9	90,7	44,4	100	
Советские поэты	84,5	53,5	93,5	90,5	44,0	100	
несимметрический стих							
1840—1890	89,6	70,3	64,1	95,0	38,1	100	
1890—1920	87,6	78,3	56,5	93,0	41,2	100	
Советские поэты	80,0	73,0	63,5	87,5	49,0	100	

Таблица 13а

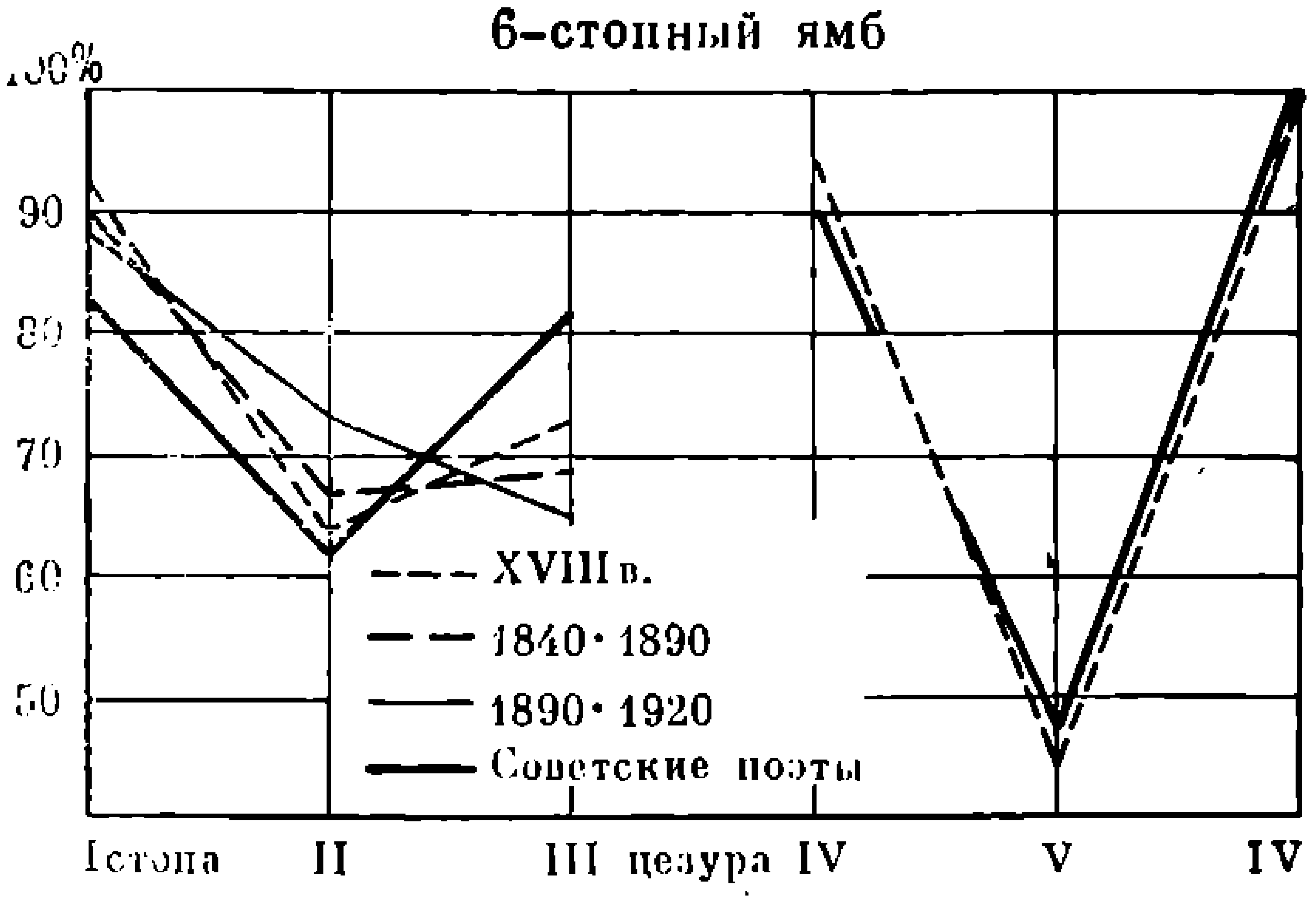
Авторы	Стопы						Число стихов
	I	II	III	IV	V	VI	
1. К. Случевский	86,5	77	59,5	92	37	100	400
2. Н. Минский	89	69,5	75,5	89	44	100	400
3. И. Бунин, 1901—1916	86,5	69	83	88,5	49,5	100	261
4. И. Анненский, 1904	86	84	47,5	94,5	39,5	100	420
5. И. Анненский, 1909	85	77	55,5	92	39	100	233
6. К. Бальмонт, 1899—1902	87	84	51,5	95	39	100	380
7. В. Брюсов, 1897—1904	89	73	80	90	53	100	334
8. А. Блок, 1899—1914	94	54	92,5	90	51,5	100	120
9. В. Иванов, 1898—1903	89,5	79	68,5	90	52,5	100	455
10. В. Иванов, 1904—1913	88	74	62	92,5	43	100	328
11. М. Волошин, 1900—1910	99	76,5	52	99	44	100	274
12. С. Соловьев, 1907—1917	89	83	54,5	90	50,5	100	249
13. Ю. Верховский, 1907—1917	88	69,5	61	93,5	38	100	216
14. К. Липскеров, 1913—1921	90,5	74	62	94	40	100	364
15. О. Мандельштам; 1912—1923	76	80,5	42	92	28,5	100	280
16. В. Пяст, «Поэма в нонах», 1912	89	67,5	78	91,5	41	100	400
17. Н. Клюев, 1907—1921	94,5	43,5	86	91	32	100	312

В качестве сравнительного материала взяты данные К. Тарановского по стиху XVIII—XIX вв. и наши собственные подсчеты по стиху конца XIX — начала XX в.; последние выделены в таблицу 13а (цифры по Мандельштаму пересчитаны по данным К. Тарановского, № 126, стр. 105—108, по Клюеву — по данным Э. Брайдерта, № 196, стр. 71).

В суммарных подсчетах выделены раздельно данные по «симметричному стиху» (с преобладанием мужской цезуры: II стопа менее ударна, чем III-я) и по «несимметричному стиху» (с преобладанием дактилической цезуры: II стопа более ударна, чем III-я). К «симметричному стиху» отнесены в таблице 13 строки 3—9, а таблице 13а строки 2, 3, 7, 8, 16, 17; к «несимметричному» — в таблице 13-строки 1—2, в таблице 13а строки 1, 4—6, 9—15.

Общее направление ритмической эволюции русского 6-стопного ямба установлено еще Л. Поливановым (№ 109) и окончательно прояснено К. Тарановским (№ 122): это — тенденция к ослаблению III стопы («дактилическая» цезура вытесняет «мужскую»). Она действует в течение столетия, от ломоносовского до пушкинского времени, т. е. все то время, пока 6-стопный ямб оставался «живым», всюду применимым размером; во второй половине XIX в., когда 6-стопный ямб начинает выходить из употребления, эта тенденция прекращается, и III стопа вновь несколько усиливается. Намечается как бы прямая зависимость: чем менее разрабатывается 6-стопный ямб, тем устойчивее в нем мужская цезура, членящая его на два полустишия с простым ритмом в каждом порознь; чем шире он разрабатывается, тем чаще в нем дактилическая цезура, связывающая два полустишия в едином, более сложном ритме.

Наш материал позволяет продолжить эту историю эволюции ритма 6-стопного ямба. Оказывается, что после временного укрепления мужской цезуры во второй половине XIX в. наступает новое ее падение: стих конца XIX — начала XX в. несимметричен, III стопа звучит слабее II-й, причем это засилье дактилической цезуры далеко превосходит показатели пушкинского времени,— создается впечатление, что это после временной задержки (1840—1890) продолжается и усиленно развивается традиция несимметричного стиха пушкинской эпохи (можно сравнить показатели Мандельштама с «гипотетической кривой дальнейшей



эволюции», намеченной К. Тарановским для стиха Баратынского, № 122, стр. 116—117: 76,5—85—57,5—98,5—38,5—100). А затем происходит резкий перелом: советские поэты решительно рвут с этой традицией, возвращаются к мужской цезуре, к симметричному стиху, причем это усиление III стопы далеко превосходит показатели не только второй половины XIX, но и показатели XVIII в.: у Евтушенко, у Межирова, в ряде стихотворений Рыленкова и Заболоцкого, в разрозненных стихотворениях Луговского, Грибачева, Озерова, Шефнера, Винокурова, Ваншенкина, Самойлова, Мориц (не вошедших в таблицу) ударность III стопы достигает 100% — даже в XVIII в. так писал только Тредиаковский.

Перед нами опять переход от «традиционного» к «архаизированному» ритму.

Это метание из крайности в крайность характерно прежде всего для оригинальной поэзии XX в. На его фоне отчетливо выделяются те стихи, в которых без особых отступлений сохраняется тип стиха второй половины XIX в.— золотая середина между традиционностью и архаизаторством. Это стих переводов с французского. Конечно, и здесь можно отметить, что М. Лозинский, свыкшись с асимметричным стихом начала XX в., сохраняет его и в своих переводах, что у Л. Мартынова ударность III стопы понижена (в противоположность его же непереводным стихам), а у Ахматовой и Левика повышена; но в целом непрерывность переводческой преемственности здесь чувствуется очень ясно. Это еще яснее из сравнения с переводами с дру-

гих языков, не имеющими столь устойчивой традиции: Шенгели в переводе с английского позволяет себе такой размашистый несимметричный ритм, какого не позволял в переводе из Гюго, а перевод Пастернака из Петефи своим скованным симметричным ритмом ближе к переводу Кедрина из Петефи, чем к переводу самого же Пастернака из «Фауста».

Если разделить симметричный и несимметричный стих внутри каждого периода, то результаты будут еще интереснее.

Во-первых, подтверждается наблюдение: чем реже поэт обращается к 6-стопному ямбу, чем экзотичнее для него этот размер, тем более архаизированным оказывается ритм этого размера: в начале XX в. наиболее архаичен 6-стопный ямб Блока и Клюева, которые пользовались им редко и чувствовали себя в нем скованно, а в советской поэзии наименее архаичен 6-стопный ямб Бедного и Антокольского, которые (при всем их несходстве в области стилистики и тематики) одинаково ощущают этот размер не отжившей экзотикой, а живым явлением и свободно применяют в самых близких им жанрах, один — в стихотворной публицистике, другой — в патетической лирике. Между тем для остальных советских поэтов 6-стопный ямб — ощутимая «старина». Действие «Домотканой Венеры» относится к XVIII в., «Два дуба» начинаются картинами жизни XVIII — начала XIX в., Межиров ссылается в своих стихах на «оду» («Штандарты на древках, Как паруса при штиле. Тишайший снегопад Посередине дня. И я, противник од, Пишу в высоком штиле, И тает первый снег На сердце у меня»), Евтушенко — на «романс» («Я разлюбил тебя... Банальная развязка. Банальная, как жизнь, банальная, как смерть. Я оборву струну жестокого романса, Гитару пополам — к чему ломать комедь?»).

Во-вторых, мы видим любопытную картину постепенного расхождения между «симметричным» и «несимметричным» вариантами ритма. В XVIII в. стих всех поэтов единообразен — умеренно-симметричен (только М. Муравьев, не учтенный Тарановским, пишет асимметричным стихом). В XIX в. он раздваивается на «симметричный» и «несимметричный», в XX в. «симметричный» становится еще «симметричнее», а «несимметричный» еще несимметричнее — и в том и в другом растет разрыв между II и III стопами. Можно сказать, что 6-стопный ямб XX в.

как бы стремится разделиться на два размера, один («симметричный») — с двучленным ритмом, другой («несимметричный») — с трехчленным ритмом. Если бы это свершилось, мы имели бы полную аналогию между 6-стопным ямбом и 6-стопным хореем, который давно уже функционирует в русской поэзии только в виде двух несмешиваемых размеров — цезурованного, с двучленным ритмом («Перед воеводой молча он стоит») и бесцезурного, с трехчленным ритмом («Скучно девице весною жить одной»). Такой «раскол» 6-стопного ямба явственно намечался в начале XX в. (и у Бальмонта, и у Кузмина, и у Северянина есть стихотворения, в которых или мужская цезура, или дактилическая цезура выдержаны в 100% строк); для изучения его тенденций было бы очень интересно обследовать опыты бесцезурного 6-стопного ямба (несколько стихотворений Нарбута, «Рай» Л. Столицы, «Гофман» Кушнера, «Пингвины» Матвеевой, «Не надо» Евтушенко); но это слишком малочисленный материал для статистической обработки.

Вот образец «архаизированного» 6-стопного ямба Кирсанова:

Два де́*рева* стоя́т вблизи́ *Бере*зины́,
Два ду́ба двести ле́т ветвя́*ми сплете*ны́.
Под и́х листвой пыли́т доро́*га по*лева́я,
Скрипи́т крестьянский во́з, их се́*ном заде*ва́я.
Сопу́тс*твуя* вола́м, под шу́м*ною* листво́й
Пасту́х выводит зде́сь моти́в наивный сво́й.
Вот промелькнул возо́к време́н *Ека*тери́ны —
В Москву́ сестер-неве́ст выво́*зят на* смотри́ны.
Вот с А́ль*пами* в глаза́х прохо́*дят в ли*стопа́д
Уса́*тые* полки́ суво́р*овских* солда́т...

Вот образец «традиционного» 6-стопного ямба Д. Бедного:

Палач Ирла́н*дии*, надме́нно-наглый бри́тт,
Державший «во́ль*ную*» страну́ под тяжким гне́том,
Двумя ирла́нд*цами* заслу́женно уби́т.
Иль незаслу́*женно*? Иль че́стным патрио́том
Имеет пра́во быть лишь ло́ндонский джентльме́н,
А не каки́*е-то* О'Сюлливан и Де́нн?
«Патриоти*ческих*» кано́нов толкова́нье —
Вот патрио́*тами* брита́нскими оно́
Нам в очерта́*ниях* двух ви́селиц дано́!

§ 39. *3-стопный ямб.* Как и 6-стопный ямб, этот малоупотребительный размер ощущается в современной поэзии как экзотический. Многие из разобранных нами произведений несут специфическую жанровую окраску (песня — у Прокофьева, романс — у Уткина, баллада — в «Марии» Рыленкова, в «Князе Василько» и «Сказке о семи братьях» Кедрина). 3-стопный ямб с рифмовкой aBaB закрепился за описательной лирикой («Путевые записки» Пастернака и «Ленинградская тетрадь» Кирсанова; одновременно с Пастернаком к той же строфе и на том же грузинском материале обратился Тихонов в «Башнях Сигнаха» — взаимовлияние или случайное совпадение?) и нашел отклик в таких импрессионистических стихах, как «Из дневника» или «Стоял над крышей пар» Межирова. 3-стопный ямб с рифмовкой abab часто обнаруживает традицию образов и интонаций Цветаевой («О этот страшный круг! И только ли он в нас? Предательство ли рук? Предательство ли глаз?» —Евтушенко)[1].

Ритм 3-стопного ямба прост. I стопа в нем всегда сильная, II стопа — слабая. Размах кривой (разность между средней ударностью I—III и II стопы) у поэтов XVIII в.— 37—53%, у поэтов начала XIX в.— 54—59%, у поэтов середины XIX в. (Никитин, Некрасов, Мей) — 42—46%; поэты начала XX в. не изучены. У советских поэтов размах колеблется от 27% (Твардовский) до 57% (Межиров): огромный диапазон, показывающий такой же разброд традиций, какой мы видели и в других размерах. Во всяком случае, можно с уверенностью сказать, что процесс сглаживания ритма, возвращения от пушкинского 3-стопного ямба к 3-стопному ямбу XVIII в., начавшийся в середине XIX в., продолжается и поныне. Особенно видно это по снижению показателей I стопы: в 6 случаях из 13 она несет меньше 90% ударений, чего в XVIII—XIX вв. не наблюдалось ни разу.

§ 40. *6-стопный хорей.* Этот размер еще менее употребителен. Мы нашли его в сколько-нибудь приметных количествах только у Есенина в мелких стихотворениях 1925 г., у Саянова в «Оренбургской повести», у В. Федорова в «Аввакуме» (цезурный стих; у Саянова допускают-

---

[1] Любопытная лексико-метрическая калька: у Цветаевой одно из стихотворений 3-стопного ямба начинается «Проста моя осанка...», у Винокурова – «Низка моя осадка...»

Таблица 14

Авторы	Стопы			Число стихов
	I	II	III	
1. Б. Пастернак, 1936	91	49	100	244
2. С. Кирсанов, 1957—1960	83,5	49,5	100	400
3. И. Уткин, 1926—1928	91	43,5	100	156
4. А. Прокофьев, 1927	87	41,5	100	187
5. А. Твардовский, 1943	89	69	100	188
6. Н. Рыленков, 1945	92,5	61,5	100	364
7. С. Щипачев, 1937—1940	89	56	100	277
8. Д. Кедрин, 1939—1942	98	44	100	180
9. С. Гудзенко, «Дальний гарнизон», 1950	90	45,5	100	400
10. А. Межиров, 1955—1964	91,5	38,5	100	278
11. Е. Винокуров, 1961—1967	85,5	49,5	100	250
12. К. Ваншенкин, 1957—1962	93	51,5	100	296
13. Е. Евтушенко, 1963—1969	86,5	57	100	248
Державин, 1787—1797	90,7	58,0	100	
Пушкин, 1816	98,9	43,5	100	
Мей, 1850-е	95,3	52,9	100	

Таблица 15

Авторы	Стопы						Число стихов
	I	II	III	IV	V	VI	
1. С. Есенин, 1925	57	81,5	100	68,5	55	100	93
2. В. Саянов, 1939	63	75,5	100	55	64	100	300
3. В. Федоров, 1964	53	67	100	68,5	47	100	140
4. С. Гудзенко, 1950	38	100	41,5	98,5	25	100	400

ся цезурные наращения на 1 слог) и у С. Гудзенко в «Дальнем гарнизоне» (бесцезурный стих «пеонического» ритма) (см. табл. 15).

Стих Есенина и Федорова ничем не замечателен и вполне соответствует обычному типу 6-стопного хорея второй половины XIX в.: восходящий ритм в первом полустишии (II стопа сильнее I-й), альтернирующий — во втором (IV стопа сильнее V-й). Стих Саянова интереснее: в

нем впервые восходящий ритм захватывает не только первое, но и второе полустишие (V стопа сильнее IV-й). Полустишия как бы приобретают здесь большую самостоятельность (ср. сказанное о наращениях, усиливающих цезуру!), и начало второго полустишия стремится строиться как начало стиха.

Стих Гудзенко близко совпадает с бесцезурным хореем XIX в. (например, у Мея).

Любопытно совершенное исчезновение стиха с константой на III стопе и передвижной «надсоновской» цезурой после нее; последние отмеченные произведения такого ритма — у Брюсова и Пастернака (в том числе — перевод из Верлена, «Так как брезжит день...»).

§ 41. 3-стопный хорей в советской поэзии встречается в таких ничтожных количествах, что мы его не рассматривали.

Не рассматривали мы и вольного ямба. Однако здесь мы располагаем, по крайней мере, ценным наблюдением М. П. Штокмара (№ 168, стр. 162) о контрасте двух направлений его развития в XX в.: одно из них продолжает линию органической эволюции вольного стиха, идущую от Пушкина через Лермонтова и Апухтина, другое — резко рвет с этой преемственной традицией и скачком возвращается к вольному стиху пушкинской и даже предпушкинской эпохи. Представитель первого направления — Есенин (господство 5-, 4-, 6-стопных строк), второго — Демьян Бедный (господство 6-, 4-, 3-стопных строк). Это — явление, не вполне тождественное рассмотренным нами (здесь перед нами — метрика, у нас — ритмика), но близко напоминающее то расхождение традиций, которое мы с такой яркостью видели в ритме 4-стопного ямба и хорея, 5-стопного хорея и особенно 6-стопного ямба советского времени.

§ 42. *Заключение.* 1) Средняя ударность стоп в ямбе и хорее советских поэтов изменяется по сравнению с XIX в.: она понижается, причем в 5-стопном ямбе и хорее, более молодых размерах, понижается сильнее. Эти размеры становятся привычнее и не нуждаются в ударном подчеркивании метра.

2) Разница между сильноударными и слабоударными стопами ямба и хорея в советской поэзии слабее, чем в XIX в.: происходит сглаживание ритмической кривой, ударность сильных стоп слабеет, ударность слабых стоп

усиливается, возникающий в результате этого ритм ближе напоминает XVIII в., чем XIX в.

3) Начало этой ритмической тенденции восходит по большей части к поэзии начала XX в. В советской поэзии она проявляется у разных поэтов в различной степени. Сильнее всего она у тех авторов, которые и в стилистике и в тематике теснее примыкают к поэзии начала XX в., слабее — у тех, которые и в стилистике и в тематике через голову поэтов начала XX в. продолжают традиции XIX в.

4) Эта ритмическая тенденция несводима к какому-нибудь одному действующему в русских двусложных размерах фонетическому закону (закону акцентной диссимиляции или закону восходящего начала): так, в 4-стопном ямбе и хорее и в 6-стопном ямбе альтернирующий ритм слабеет, а в 5-стопном хорее, наоборот, усиливается. Наиболее общей закономерностью можно считать лишь стремление к усилению I стопы каждого размера, нехарактерное для XIX в., но характерное для XVIII в.

5) Эта ритмическая тенденция невыводима из влияния каких-либо отдельных поэтов допушкинской традиции на современных поэтов (как предполагал К. Тарановский, № 124, стр. 39—42, для 4-стопного ямба начала XX в.): если такое влияние несомненно, скажем, для 6-стопного ямба и допустимо для 4-стопного ямба, то оно совершенно исключено, например, для 5-стопного хорея.

6) Поэтому при современном состоянии исследования разумнее всего видеть в этой тенденции возвращения русского ямбического и хореического стиха от ритма XIX в. к ритму XVIII в. лишь частный случай общей закономерности, открытой литературоведами 1910—1920-х годов — взаимоотталкивания двух смежных литературных эпох.

Глава четвертая

ТРЕХСТОПНЫЙ АМФИБРАХИЙ И ТРЕХСТОПНЫЙ АНАПЕСТ В XIX И XX вв.

§ 43. *Проблема*. Трехсложные размеры в русском стихе и проще и сложнее, чем двусложные. Проще — потому, что здесь почти не встречаются пропуски схемных ударений на сильных местах, создающие разнообразие ритма в ямбе и хорее. (Именно из-за этой простоты, ради педагогического удобства, трехсложные размеры рассматриваются раньше двусложных и в «Технике стиха» Г. Шенгели, и в лекциях С. М. Бонди.) Сложнее — потому, что это значит: здесь разнообразие ритма создается прежде всего расположением словоразделов и сверхсхемных ударений, т. е. теми факторами, которые в ритме ямбов и хореев играли подчиненную роль и потому исследовались мало. Опыт стиховедения, приобретенный на анализе двусложных размеров, оказывается здесь малоприменим; наоборот, здесь изучение ямба и хорея должно опираться на опыт, накопленный изучением трехсложных размеров. Поэтому предлагаемая глава больше, чем все другие, имеет характер предварительного подступа и теоретической разведки встающих проблем.

Первая проблема — разнообразие ритма трехсложных размеров. Насколько художественно выразительны те средства, которыми располагают эти размеры,— словоразделы и сверхсхемные ударения? В достаточной ли степени способны они повиноваться художественной воле поэта или вынуждены близко держаться естественных норм язы-

ка? Вопрос этот не праздный, от него зависит оценка вкуса целого периода русской поэзии — середины и второй половины XIX в., когда трехсложники были предметом особенно усиленной разработки. Н. Г. Чернышевский видел в этом признак творческой зрелости, критики времен модернизма — признак творческого бессилия[1]; можно ли говорить о том, что кто-то из них был более прав?

Вторая проблема — единство метра трехсложных размеров. Как выражено в трехсложных размерах противопоставление сильных и слабых мест? Как известно, этот вопрос для всех силлабо-тонических размеров был впервые научно поставлен Н. С. Трубецким (№ 224, стр. 56—57) и Р. О. Якобсоном (№ 200, ср. № 179, стр. 109), а им подсказан замечаниями Л. В. Щербы (№ 175, стр. 37) и Б. В. Томашевского (№ 146, стр. 35—40). Но, кажется, осталось незамеченным, что для трехсложников Трубецкой и Якобсон дают не совсем одинаковый ответ на этот вопрос. Метр двусложных размеров, ямба и хорея,— здесь Трубецкой и Якобсон единогласны — образуется чередованием обязательно-безударных слогов на слабых местах и необязательно-безударных, произвольных слогов на сильных местах (с обязательно-ударным слогом лишь на последнем сильном месте в стихе, на константе). Метр же трехсложных размеров, по Трубецкому, образуется чередованием обязательно-ударных слогов на сильных местах и необязательно-ударных, произвольных слогов на слабых местах, а по Якобсону — чередованием обязатель-

---

[1] См.: *Н. Г. Чернышевский*. Сочинения А. С. Пушкина (1855): «Кажется, что трехсложные стопы (дактиль, амфибрахий, анапест) и гораздо благозвучнее, и допускают большее разнообразие размеров, и, наконец, гораздо естественнее в русском языке, нежели ямб и хорей... Не можем не заметить, что у одного из современных русских поэтов — конечно, вовсе не преднамеренно — трехсложные стопы пользуются предпочтительной любовью перед ямбом и хореем» (№ 160, стр. 472; имеется в виду, конечно, Некрасов). Ср.: *В. Чудовский*. Несколько утверждений о русском стихе (№ 162, стр. 59): «В век жалкого упадка творческих сил, в рабий век Некрасова, поэты охотно писали мертвыми, автоматными «трехдольными» метрами, в коих ударение само, без выбора, попадает на место. В век высшего расцвета, в век Пушкина, преобладали *выборочные* метры — иамб. Пушкин всю силу своего баснословного сверхчеловеческого ослепительного ритмового гения положил на развитие начала *свободы*, свободного *выбора* пропускаемых ударений» (любопытны политические обертоны этой терминологии, явные в 1917 г.).

но-ударных слогов на сильных местах и обязательно-безударных слогов на слабых местах. В нашей системе обозначений это будет выглядеть так:

Двусложный размер (4-ст. ямб)	∪× ∪× ∪× ∪–́
Трехсложный размер (3-ст. амфибрахий)	
по Трубецкому	×—× ×—× ×–́ (∩)
по Якобсону	∪—∪ ∪—∪ ∪–́ (∩)

Спрашивается, какая из этих двух интерпретаций трехсложного метра имеет больше оснований и какие это влечет следствия для всей русской метрики?

Третья проблема — наиболее общая. Двусложные или трехсложные размеры более свойственны русскому стиху, более органичны в нем, т. е. с большей полнотой охватывают состав слов и словосочетаний русского языка? Известно, что вопрос этот был впервые поставлен Н. Г. Чернышевским, и именно на нем впервые в русском стиховедении были испробованы методы подсчета и сравнения стиха с прозой. Менее известно, что Чернышевский подходил к этому вопросу дважды и пришел к различным результатам. В первый раз он исходил из частоты ритмических типов *слов* в русской прозе: подсчитав длину 118 слов из трех прозаических отрывков в «Современнике», он получил, что отношение числа слогов к числу ударений равняется 3 : 1, а стало быть, русские слова легче укладываются в 3-сложные стопы, чем в 2-сложные. Во второй раз он исходил из частоты ритмических типов *словосочетаний* в русской прозе; подсчитав в трех отрывках из «Мертвых душ» объем словосочетаний, укладывающихся в стихотворный ритм, он получил, что из 945 слогов 45,5% образуют 2-сложные стопы и только 17,5% — 3-сложные стопы: речевая модель оказалась гораздо благосклоннее к ямбам и хореям, чем языковая модель. Причина этого противоречия, как хорошо понимал Чернышевский, была та, что в ямбах и хореях легко допускались пропуски схемных ударений; но так как стиховедение XIX в. еще не умело различать понятия «обязательно-ударного» и «необязательно-безударного» слога, то объяснить это допущение Чернышевский не мог и считал его лишь привычною неправильностью [2]. После

[2] Чернышевский посвятил этой теме статьи из цикла «О русской версификации» (1854): «Какие стопы, двусложные или трех-

Чернышевского вопрос о сравнительной естественности двусложных и трехсложных размеров затрагивался мимоходом не раз (см., например, Г. Шенгели, № 163, стр. 72—74); обычно указывалось, что ямб использует большее число ритмических типов слов и допускает большее число словосочетаний, словораздельных вариаций, но ни разу не подсчитывалось, насколько именно становится от этого ямб более словоемким, чем трехсложные размеры. Думается, что для подступа к этой проблеме уже настало время.

Подробно исследовать первую из этих проблем, прояснить вторую и хоть немного приблизиться к решению третьей — такова задача настоящей работы.

§ 44. *Материал.* Неисследованность проблемы заставляет ограничить круг материала. Из всех трехсложных размеров мы обследуем только два — 3-стопный амфибрахий и 3-стопный анапест, и только у 11 поэтов — 3 из XIX в. и 8 из XX в. К сожалению, многие интересные авторы оказались недоступны для обследования, потому что у них не нашлось достаточно большого и однородного корпуса этих размеров.

Обследованы были следующие авторы и произведения.

Для 3-стопного амфибрахия:

1) Н. А. Некрасов. а) «Чистый» 3-стопный стих: «Мороз Красный нос» (1863), все строфы 3-стопного амфибрахия без примеси иных стопностей, всего 703 стиха; б) «чередующийся» 3-стопный стих: «Княгиня Волконская» (1872), все четные стихи из строф, написанных 4—3—4—3-стопным амфибрахием, всего 732 стиха.

2) А. К. Толстой. а) «Чистый» 3-стопный стих: 12 стихотворений (1854 — 1876) по изд.: *А. К. Толстой,* Полное собрание стихотворений. Под ред. И. Ямпольского. Л., 1937 («Библиотека поэта»), стр. 68, 69, 72, 79, 119, 141, 180, 203, 219, 223, 226, 430, всего 396 стихов; б) «чередующийся» 3-стопный стих из баллад (1840—1870-е годы) «Василий Шибанов», «Чужое горе», «Песня о Гаральде и Ярославне», «Три побоища», «Песня о походе Владимира

сложные, свойственнее русской версификации» и «Естественность всех вообще ломоносовских стоп в русской речи»; первая из этих статей не сохранилась, но материал ее был использован в статье «Сочинения А. С. Пушкина» (1855), вторая была напечатана лишь посмертно (в 1928 г.). См.: Н. Г. Чернышевский, № 160, стр. 335—341, 470—472, 845; ср. В. В. Гиппиус, № 49.

на Корсунь», «Садко», «Канут», «Слепой», всего 550 стихов.

3) А. А. Блок. 22 стихотворения (1898—1915) по изд.: *А. А. Блок.* Полное собрание стихотворений, в 2-х т. Под ред. В. Орлова. Л., 1946 («Библиотека поэта»), № 818, 823, 848, 880, 958, 1079, 370, 381, 429, 446, 493, 501, 504, 506, 523, 531, 551, 552, 564, 621, 643, 734, всего 459 стихов.

4) А. Белый. 26 стихотворений (1902—1908) по изд.: *А. Белый.* Стихотворения и поэмы. Под ред. Т. Хмельницкой. М.—Л., 1966 («Библиотека поэта»), № 3, 9, 13, 20, 21, 25, 31, 33, 49, 54, 70, 83, 85, 87, 90, 92, 94, 102, 131, 159, 162, 225, 279, 281, а также не вошедшие в это издание стихотворения «Скромная любовь» и «Роскошная дева» (из сб. «Урна», 1909), всего 812 стихов.

5) Б. Пастернак, «Змееед» (из Важа Пшавелы), по изд: *Б. Пастернак.* Грузинские лирики. М., 1935, первые 1000 стихов.

6) Н. Заболоцкий. 15 стихотворений (1934—1957) по изд.: *Н. Заболоцкий.* Стихотворения и поэмы. Под ред. А. Туркова. М., 1965 («Библиотека поэта»), стр. 71, 97, 99, 110, 112, 117, 135, 140, 160, 162, 313, 396, 400, 402, 408, всего 560 стихов.

7) Я. Смеляков. 22 стихотворения (1940—1950-е годы) по изд.: *Я. Смеляков.* Избранные произведения, в 2-х т., т. I. М., 1967, стр. 14, 37, 62, 66, 68, 84, 86, 98, 105, 111, 121, 128, 152, 167, 181, 184, 228, 231, 243, 252, 311, 315, всего 854 стиха.

8) М. Дудин. 27 стихотворений (1955—1969) по изд.: *М. Дудин.* Стихотворения, поэмы 1935—1969. Л., 1970, стр. 222, 226, 236, 237, 267, 278, 283, 304, 315, 319, 339, 342, 344, 360, 361, 387, 407, 421, 423, 425, 426, 434, 537, 542, 561, 576, 591, всего 820 стихов.

Для 3-стопного анапеста:

1) Н. А. Некрасов. «Недавнее время» (1873), кроме строф с дактилическими рифмами и с укороченными стихами, всего 725 стихов.

2) А. А. Фет. 33 стихотворения (1842—1890) по изд.: *А. А. Фет.* Стихотворения. Под ред. Б. Бухштаба. Л., 1956, стр. 47, 48, 53, 54, 55, 63, 70, 88, 97, 103, 106, 111, 114, 126, 129, 156, 196, 202, 210, 212, 218, 222, 226, 230, 231, 239, 240, 241, 248, 304, 305, всего 421 стих.

3) А. А. Блок. 44 стихотворения по указ. изд.: из I то-

ма (1900—1903) — № 61, 109, 117, 118, 127, 144, 191, 198, 210, 221, 232, 237, 238, 246, 249, 293, 298; из II тома (1904—1907) — № 328, 333, 357, 364, 371, 417, 421, 497, 499, 502; из III тома (1909—1916) — № 519, 521, 527, 535, 558, 642, 651, 688, 693, 695, 696, 709; 712, 724, 727, 742, 749, всего 962 стиха.

4) А. Белый. 13 стихотворений (1901—1909) по указ. изд.: № 10, 11, 15, 32, 67, 81, 88, 103, 129, 139, 141, 164, а также не вошедшее в это издание стихотворение «В лодке» (из сб. «Пепел», 1909), всего 308 стихов.

5) Н. Гумилев. Драма «Гондла» («Русская мысль», 1917, № 1), первые 1000 стихов в четверостишиях с рифмовкой AbAb.

6) Н. Заболоцкий. 22 стихотворения (1947—1958) по указ. изд., стр. 113—116, 118, 119, 124, 128, 130, 137, 140, 145, 147, 148, 165, 174, 316, 317, 406, 410, 422, 455, всего 704 стиха.

7) А. Межиров. 22 стихотворения (1950—1967) по сб. «Возвращение» (1955), стр. 13, 27; «Стихи и переводы» (Тбилиси, 1962), стр. 186, 310, 322, 380; «Поздние стихи» (1971), 18, 26, 39, 46, 76, 83, 87, 117, 137, 142, 173, 186, 213, 220, 235, 243, всего 502 стиха.

8) М. Дудин. 14 стихотворений (1955—1968) по указ. изд., стр. 239, 272, 301, 405, 406, 409, 432, 439, 485, 490, 523, 568, 570, 571, всего 436 стихов.

Кроме того, в качестве сравнительного материала в отдельных случаях привлекались: для 3-стопного амфибрахия — стихи Лермонтова и Жуковского, для 3-стопного анапеста — стихи Щербины и другие произведения Некрасова, для 3-стопного дактиля — поэма Некрасова «Дедушка», для 4-стопного амфибрахия — «Княгиня Волконская» Некрасова, те же баллады А. К. Толстого, стихи Жуковского и Никитина («Ночлег извозчиков», «Купец на пчельнике», «Порча»), для 5-стопного анапеста — «Девятьсот пятый год» Пастернака, «Пиротехник» Шенгели (по сб. «Планер», 1935), «Пять страниц» Симонова (по сб. «Дорожные стихи», 1938), для ритмической прозы — роман А. Белого «Маски», М., 1932, стр. 13—39. Сравнительный материал по ямбам и хореям указан в § 70.

§ 45. *Оговорки к интерпретации: разметка ударений и словоразделов.* Так как ритм трехсложных размеров определяется почти исключительно сверхсхемными ударениями и словоразделами, то прежде всего необходимо выработ-

тать единообразные принципы разметки сверхсхемных (преимущественно слабых) ударений и сомнительных (преимущественно при слабых ударениях) словоразделов в стихе. Принципы эти могут быть выведены только на основе практического опыта, пока еще скудного. Положения, которые излагаются далее, никоим образом не предлагаются исследователям в качестве готового рабочего руководства: они, несомненно, будут изменены и уточнены в результате общих усилий. Это лишь пояснение ко всем последующим подсчетам; оно необходимо для того, чтобы другие исследователи могли сопоставлять их со своими, сделанными, быть может, по иным принципам разметки ударений и словоразделов.

Основу для просодической классификации русских *ударений* заложил В. М. Жирмунский (№ 58, гл. 3: «Из области русской просодии», стр. 90—130); на нее опираются и А. Н. Колмогоров — А. В. Прохоров в своих последних работах (№ 92, стр. 409—411; ср. также Б. Томашевский, № 147, стр. 124—125). По этой классификации все словесные ударения разделяются на три категории: «безусловно-ударные», «метрически-двойственные» и «безусловно-безударные» (в терминологии Жирмунского) или «безусловные», «потенциальные» и «незначимые» (в терминологии Колмогорова). Ударения первой категории учитываются как на сильных местах стиха, так и на слабых; ударения второй категории учитываются на сильных местах и не учитываются на слабых; ударения третьей категории не учитываются ни на сильных, ни на слабых местах. На основе этого принципа («сильные места тонируются максимально, слабые — минимально») осуществлялись до сих пор все подсчеты по ритму ямбов и хореев — и у Белого, и у Томашевского, и у Шенгели, и у Тарановского; результаты их обнаруживали вполне удовлетворительное совпадение [3].

Из этого мы вправе сделать вывод: как различается трактовка «двойственных» и «незначимых» ударений на сильных местах, так должна она различаться и на слабых местах. Иными словами: всякое слово или категория слов,

[3] Так, Шенгели и Томашевский, резко расходясь в статистике ритмических типов отдельных слов, близко сходятся в статистике ритмических вариаций стиха «Евгения Онегина»: ср. Г. Шенгели, № 163, стр. 20—21, 147 и Б. Томашевский, № 147, стр. 104—105, 136—137.

учитываемая на сильном месте как схемное ударение, должны учитываться на слабом месте как сверхсхемное ударение. Учет этот должен, конечно, быть дифференцированным: «безусловно-ударное» слово учитывается как *тяжелое* сверхсхемное ударение, «двойственное» слово — как *легкое* сверхсхемное ударение; но об абсолютном атонировании тех или иных двойственных слов на слабых местах не может быть и речи. Тонкое замечание А. Н. Колмогорова — А. В. Прохорова о том, что на слабых местах происходит «контрастное расщепление ударений» (№ 92, стр. 408) — «безусловные» звучат здесь особенно сильно, а «потенциальные» особенно слабо, — не следует понимать так, будто последние из-за этой ослабленности не заслуживают учета. Перед нами в одном случае — «ощутимое усиление», в другом — «ощутимое ослабление» ударения; эту «ощутимость» и должна зафиксировать наша запись ритма стиха.

Отсюда практическое правило для решения сомнительных случаев при учете сомнительных сверхсхемных ударений: чтобы решить, имеется ли сверхсхемное ударение в спорном слове на слабом месте, нужно проверить, примет ли это слово схемное ударение на сильном месте. На основании этого мы можем, например, заключить, что в стихах «И лес безучастно внимал, *Как* стоны лились на просторе, И голос рвался и дрожал, И солнце, кругло и бездушно, *Как* желтое око совы, Глядело с небес равнодушно На тяжкие муки вдовы» второе «как» не несет сверхсхемного ударения, а первое несет, потому что «как» в значении союза сравнительного никогда не употребляется Некрасовым на сильном месте, а в значении союза изъяснительного употребляется не раз («Я видывал, как она косит...», «И чувствуешь, как покоряет...»)[4]. Другое практическое правило для сомнительных случаев: чтобы решить, имеется ли в спорном слове сверхсхемное ударение, нужно произнести его с усиленным, эмфатическим ударением: если от этого смысл не изменится, можно считать, что сверхсхемное ударение здесь реально. Это поможет, например,

[4] Отсюда ясно, какой важной предпосылкой исследования является точный подсчет, сколько раз на какой позиции в стихе употреблено автором то или иное двойственное слово. Впервые такие подсчеты были предприняты М. Г. Тарлинской, сперва на английском, потом на русском материале (№ 134, 137), и оказались очень плодотворными.

отличить «так» — наречие («И дровни *так* тихо бежали...») от «так» — частицы («Ты жив, ты здоров, *так* о чем же тужить?» — произнесение «та́к о чем же тужить?» меняет смысл).

Распределение речи по трем категориям ударности намечено В. М. Жирмунским: «безусловно-ударными» считаются существительные, прилагательные, глаголы (кроме вспомогательных) и наречия; «безусловно-безударными» — предлоги, союзы, частицы; «двойственными» — остальные части речи. Оговорок требуют лишь некоторые уточнения и исключения. Оговорки эти различны для 2-сложных и 1-сложных слов.

§ 46. В 2-сложных словах критерием принадлежности к «двойственным» словам (дающим легкое сверхсхемное ударение) или к «незначимым» словам (не дающим никакого сверхсхемного ударения) является наличие фонологического ударения в слове. В русском языке фонологическое, несдвигаемое ударение несут, как правило, все 2-сложные слова — поэтому все они должны учитываться как сверхсхемные ударения («*Каждый* вечер в закатном тумане Прохожу *мимо* этих ворот, И она *меня*, легкая, манит...») Исключение составляют несколько предлогов и союзов: «между», «перед», «против», «через», «из-за», «из-под», «или», «коли», «чтобы» — они не имеют фонологического ударения и поэтому не подлежат закону Якобсона о запрещении переакцентуации слов в стихе (Р. Якобсон, № 177, стр. 229—230; ср. А. Н. Колмогоров — А. В. Прохоров, № 92, стр. 405) и могут занимать сильное место в стихе любым своим слогом (ср. «Рвалася к морю *про̄тив* бури» — «*Протӣв* ужасных искушений», «*Пере̄д* померкшими домами» — «И *пе̄ред* синими рядами», «*Чтобы̄* насмешливый читатель» — «И *что̄бы* дождь в окно стучал»; см. В. Жирмунский, № 58, стр. 117). Эти слова приходится считать не дающими сверхсхемного ударения на слабом месте: «Внезапно предстал *перед* ними...», «*Между* фразами сделать пока...», «*Или* Ванька, уснувший в санях...» Однако в тех единичных случаях, где эти слова приходятся в трехсложном размере на сильное место — «А что̄бы не вымерзнул дом...» (Пастернак), «Где ме̄жду каменьев струится...» (Заболоцкий),— там, уступая слуху, мы считали их ударными [5].

[5] В этом нас оправдывает тот известный факт, что поэты XX в. помещали такие слова даже на константное ударение стиха:

«Разве» в вопросительном значении считается, безусловно-ударным словом, «разве» в ограничительном значении — двойственным словом («Но в зыбучих струях ты найдешь Разве ласковой думы волненье...» — Фет). «Прежде» в значении наречия — безусловно-ударно, в составе предлога «прежде чем» — двойственно. Формы глагола «быть» в значении «существовать» — безусловно-ударны, в функции вспомогательного глагола — двойственны («*Были* улицы пьяны от криков» — легкое сверхсхемное ударение, «*Были* солнца в сверканье витрин» — тяжелое).

§ 47. В 1-сложных словах фонологического ударения нет, и критерием их отнесения к той или иной категории служит лишь сила фонетического ударения, поэтому здесь спорных случаев больше.

Безусловно-ударными мы считали вопросительные местоимения, наречия «здесь», «там», частицы «да», «нет», «вот», «вон», восклицания «как...!», «так...!», повелительное

Мандельштам рифмовал «пыли — или» («Отчего душа так певуча»), Б. Лившиц — «перед — мерит» («Некролог», 1913), Маяковский — «надежду — между» («Про это»; ср. у Пушкина «между» в константе 5-стопного ямба «Пира во время чумы»), Пастернак — «злоба — чтобы» («Так как брезжит день...» из Верлена). Ср., впрочем, в недавнем стихотворении С. Викулова (в сб. «А всего и помнится», 1971): «*Чтóбы* выше лен, *чтобы́* Хороводами грибы...» «Ритмический кружок» А. Белого (№ 11) предлагал считать эти слова ударными в положении «прōтив», «чтō-бы» и пр., безударными в положении «проти́в», «чтобы̄» и пр.; может быть, эта разметка даже разумнее, чем наша. Тенденция поэтов XX в. зафиксировать в этих предлогах и союзах их «прозаическое» ударение любопытным образом противоречит тенденции расшатать такие ударения в других двойственных словах: «Сквозь *ēе* пальцы протекали С шуршаньем волосы мои...» (Евтушенко), «Спасибо *тēбе!* Будет утро скоро...», «Ты *ēще* только человечек мелом...» (Луконин), «А луна *мимō* меня несется...» (Слуцкий), «Но вот открылся нам иконостас, А в нēм эмали, их *окōло* стā» (Инбер), «Творить *послē* Гарнье и *пōсле* Теофиля, *Пōсле* Арди! Нахал! Творить! О простофиля!» (Ахматова, «Марион Делорм» из Гюго). Эта «расшатывающая» тенденция восходит, как известно, к таким прецедентам XIX в., как «Несется в гору *во весь* дух», «Я предлагаю выпить в *его* память...» (Пушкин), «Мы говорили бог *знает* о чем...» (Фет, «Талисман»), «Шумим, *братец*, шумим...» (Грибоедов). Напомним, что Державин еще рифмовал «проти́в — открыв» («На взятие Измаила»), Грибоедов — «кромé — на уме» (ср. у Пастернака «комьев — кроме»).

«будь», «пусть», «ну». Исключения: «там» и «вот» в постпозитивном употреблении («Какие *там* к черту игрушки!» — Смеляков), «будь» в значении уступительного союза. Междометие «О», относящееся к целому предложению, считалось безусловно-ударным («О, что мне закатный румянец...»), относящееся к отдельному слову — двойственным («О Волга, колыбель моя...»); остальные междометия всюду безусловно-ударны. Наречие «так» считалось безусловно-ударным, если при нем не было других наречий («*Так* Курбский писал к Иоанну»), и двойственным, если таковые были («Нигде *так* глубоко и вольно Не дышит усталая грудь...»). «Стал» считалось вспомогательным глаголом (двойственным), «мог» — самостоятельным (безусловно-ударным).

В словосочетаниях «бог знает», «бог помочь» слово «бог» считалось безусловно-ударным; но в словосочетаниях «друг друга», «сыр-бор», «чудо-птица» первая часть считалась ослабленной до положения двойственного слова. Точно так же считались двойственными словами и 1-сложные числительные («Его продевали *Три* раза сквозь потный хомут»). К двойственным словам приравнивались и слабоударные части сложных слов («Гогочет, *сорви*-голова» — Некрасов, «*Нежно*-синие горы глубоко...» — Блок, «Туман *бледно*-белый ползет...» — Белый). В словах «может быть», «должен быть», «кто-нибудь» обе части считались несущими ударение двойственного слова (в «Балете» Некрасова на одной странице читаем и «*Может бы̄ть*, изощренный ваш взгляд...» и «Впрочем, *мо̄жет быть*, вам недосужно...»). В словосочетаниях «пó полю», «нá берег», «нá снег» («...И на снег с размаху падет») и т. п. ударение существительного считалось полностью перешедшим на предлог, и существительное атонировалось. В словосочетании «до сих пор» первый слог считался двойственным, второй безударным, третий безусловно-ударным.

Союзы считались безударными, но союзные слова — двойственными («Я видывал, *как* она косит...», «Помню, *как* мы внимали ему...», «И *что* на душе накипело, Из уст полилося рекой» — Некрасов; «Все, *что* пред тобою цветет и блестит...» — А. К. Толстой). «Что» в значении «который» считалось двойственным словом — может быть, без достаточных оснований («...Тогдашних красавцев: гусаров, улан, *Что* близко с полками стояли...»). Ударение двойственных слов предполагалось на двучленных союзах: «По-

том, *то* в жару, *то* в ознобе...», «*Что* взмах — *то* готова конна» (Некрасов), «*Чем* яснее безумство в твоих, *Тем* блаженство мое несомненней» (Фет); но одночленное «чем» («И лучше, *чем* в лиственном дыме...» — Пастернак) считалось безударным, за исключением единственного случая, когда оно оказалось на схемном месте («Громче, *чем* в моей нищей мечте» — Блок). «Чуть», «лишь», «уж» считались двойственными словами, «ведь», «хоть» — безударными (за исключением тех случаев, где «хоть» имеет значение «хотя бы»: «Взглянуть бы *хоть* глазом единым...» — Заболоцкий). Из предлогов двойственным словом считалось «вдоль» (по совпадению с наречием); может быть, есть основания считать таковыми же «сквозь» и «близ».

Эмфазу, как явление очень субъективное, мы старались учитывать как можно меньше. Конечно, в словах «...Сергеев платок Взяла я — *мой* мужу остался» («Княгиня Волконская») двойственное «мой» получает безусловное ударение; но, например, в стихах «С *нами,* к *нам* легкокрылая радость...», «*Ты* ж и в сумраке, милая, ближе...» (Блок) мы оставляли местоимения на положении двойственных слов. Единственный случай обязательного учета эмфазы — это авторское выделение союза посредством тире, многоточия или ступенчатой строки; такой союз приобретает ударение двойственного слова: «Душевно я бодр *и* — желаю Жену мою видеть такой же...» (Некрасов), «На небе прордели багрянцы, Пропели *и* — нежно немели...» (Белый), «...*Но*//знамя свое//сохранили, *Но*//волю свою// сберегли!» (Смеляков).

§ 48. Там, где между двумя сильными местами появляется слово со сверхсхемным ударением, подчас оказывается неясно, которому из смежных схемных ударений оно подчинено, т. е. является ли оно энклитикой в предыдущем или проклитикой в последующем метрическом слове, а тем самым — какой из двух *словоразделов,* лежащих в этом междуиктовом интервале, следует считать главным и какой второстепенным.

Руководящим принципом при разметке словоразделов служит синтаксическая связь: сверхсхемное слово считается подчиненным тому из смежных схемных слов, с которым оно теснее связано синтаксически. Так, в стихах А. К. Толстого «Растет там /высокая/ спаржа, //Капуста/ /там скромно/ растет» слово «там» в первой строке считается энклитикой, а во второй — проклитикой, потому что

теснее всего связанное с ним синтаксически слово «растет» в первой строке стоит до него, а во второй после него. По этому же принципу мы размечаем словоразделы при сверхсхемных местоимениях в следующих, например, стихах: «Какое/ мне деется горе!» (А. К. Толстой), «Куда/ /мне лететь за тобой», «Одна /мне осталась надежда», «Совсем /я на зимнее солнце, На глупое солнце похож» (Блок), «О чем она / — бог/ ее знает» (Некрасов), «А где /твои прежние лавры» (Заболоцкий) и т. п. Исключением является тот случай, когда сверхсхемное слово отделено от подчиняющего вводным словом; тогда словораздел между сверхсхемным словом и вводным представляется сильнее, чем между сверхсхемным словом и другим смежным словом: «Зачем ты,/ безумная, губишь...» (цитата в стихах Белого), «А было их,/ впрочем, немало» (Блок), «Когда мы,/ как будущим, жили» (Смеляков), «Отчего ты,/ себя не жалея, С непокрытой бредешь головой» (Заболоцкий),— во всех этих примерах синтаксическая связь «ты губишь», «их немало», «мы жили», «ты бредешь» разорвана вводными словами. Исключением являются также случаи, где возможна семантическая омонимия: мы членим «Сурово их/ темная Волга Дробила на гребнях валов» (Белый), несмотря на синтаксическую связь «их дробила», — во избежание двусмысленного сочетания «их темная Волга».

Легко заметить, что в некоторых приведенных примерах предлагаемая синтаксическая разметка словоразделов кажется непосредственно на слух не совсем естественной. Слух словно предпочитает, вопреки синтаксическим связям, усиливать женский словораздел («Куда мне/ лететь за тобой», «Совсем я/ на зимнее солнце...») или, по ассимиляции с другим словоразделом,— дактилический («Какое мне /деется/ горе!», «О чем она/— бог ее/ знает», «А где твои/ прежние/лавры»). Что это не причуда исследовательского слуха, показывает знаменитый «сдвиг» в фетовской строчке, увековеченный Лесковым: «Приходимая милая крошка». Очевидно, психология и логика восприятия словоразделов в чем-то не совпадают друг с другом; но пока психологический аспект этого явления не исследован, исходить из него вряд ли возможно и опираться на синтаксис надежнее, чем на слух. Некоторые предположения о причинах такого сдвига будут высказаны далее (§ 65).

§ 49. *Речевая модель и языковая модель.* Чтобы оценить результаты эмпирического обследования элементов

стиха, их нужно сопоставить с языковой и речевой моделью стиха. Для двусложных размеров, как известно, такие модели рассчитывались уже не раз; для трехсложных размеров они еще внове и поэтому требуют некоторых пояснений.

При расчете *речевой модели* мы взяли в качестве материала прозу Некрасова — первую часть повести «Тонкий человек» (1855) и выделяли из нее все словосочетания, укладывающиеся в схему полноударного 3-стопного амфибрахия и анапеста с мужскими и женскими окончаниями. Вот пример:

«Однако ж, если пересказывать нечего, то *Тростникову пришлось много слушать* (анап.). Как же *он слушал? Сначала он брился* (амф.), пил кофей, курил сигару, *а потом стал зевать, закрываясь* (анап.) газетой, и, наконец, уснул. Проснувшись на эпизоде о какой-то панне Сабине, которую *Грачов почитал чудом женских* (амф.) совершенств и которая провела его самым грубым образом, — проснувшись, Тростников *взглянул на часы и внезапно* (амф.) *озлился, должно быть, от мысли* (амф.), что нашелся человек, считающий его способным выслушивать такие длинные признания, чьи бы то ни было. Одновременно с *озлоблением, как это часто* (анап.) бывает, он почувствовал голод, позвонил человека *и велел подавать обед тотчас* (анап.), как будет готов.— Вели и на мою долю,— прибавил *Грачов.— Я не ел больше суток* (амф.) и сегодня буду иметь аппетит волчий...»

Из примера видно, что если ряд слогов, организованных трехсложным метром, обнимает более трех стоп, то мы берем из него первые три стопы (с мужским или женским окончанием) от начала и нигде не стараемся, чтобы начало или конец выделенного отрезка совпадали с синтаксической паузой. Так, мы выделяем отрезок «а потом стал зевать, закрываясь», а не «стал зевать, закрываясь газетой», хотя последний более естественно звучит как стих, потому что начало и конец его совпадают с началом и концом синтагмы. Видно также, что наличие сверхсхемных ударений в «самородном стихе» мы не считаем препятствием к выделению такого «стиха», хотя до всяких подсчетов ясно, что такие сверхсхемные ударения, как «Грачов почитал *чудом* женских» или «И велел подавать *обед* тотчас» в реальном стихе избегаются.

Насколько изменилась бы картина, если бы мы ввели

эти два ограничения — запрет на сверхсхемные ударения и запрет на синтагматические enjambements? Чтобы выяснить это, мы сделали два контрольных подсчета. Во-первых, в «Тонком человеке» были раздельно подсчитаны все «самородные стихи» и те из них, которые свободны от тяжелых сверхсхемных ударений внутри строки; во-вторых, в начальных главах романа А. Белого «Маски» были раздельно подсчитаны все «самородные стихи» и те из них, в которых «строки» совпадали с синтагмами («Тонкий человек» для этого подсчета оказался непригоден, потому что синтагматических «самородных стихов» в нем было слишком мало). Результаты показаны в таблице 1 (римские цифры обозначают словораздельные формы, буквы М, Ж, Д — мужской, женский, и дактилический словоразделы в них; в столбцах «а» — количество «самородных стихов» без дополнительных ограничений, в столбцах «б» — с ограничениями).

Для сравнения укажем, что соотношение мужских, женских и дактилических окончаний в ритмическом словаре прозы — 35,4 : 45,7 : 18,9%, а в ритмическом словаре «Масок» — 26,0 : 39,4 : 25,9% (остальные 8,7% приходятся на интервалы с пропущенными схемными ударениями).

Из сопоставления видно, что при отборе с ограничениями доля женских словоразделов оказывается выше, чем при отборе без ограничений. Причины этого для «Тонкого человека» и для «Масок» различны. Исключение сверхсхемных тяжелых ударений повышает частоту женских словоразделов потому, что сверхсхемные тяжелые ударения в большинстве своем приходятся на 2-сложные слова (например, «И велел подавать *обед* тотчас...»), которые могут стоять при мужских и при дактилических словоразделах, но никак не при женских. Исключение синтагматических enjambements повышает частоту женских словоразделов, потому что в ритмической прозе А. Белого женские словоразделы вообще избегаются, но на стыках синтагм, где они заметнее, избегаются больше, а внутри синтагм, где они не столь заметны, избегаются меньше; причина этого будет подробнее рассмотрена далее.

§ 50. Расчет *языковой модели* 3-стопного амфибрахия и 3-стопного анапеста может быть расчленен на три части: 1) расчет соотношения словораздельных вариаций, 2) расчет соотношения форм со сверхсхемными ударениями и

Таблица 1

«Тонкий человек»

Словораздельные формы	Амфибрахий				Анапест			
	жен. ок.		муж. ок.		жен. ок.		муж. ок.	
	а)	б)	а)	б)	а)	б)	а)	б)
I ММ	51	33	69	57	35	23	38	33
II МЖ	30	24	57	51	38	32	45	36
III МД	29	22	16	9	23	16	14	11
IV ЖМ	54	48	50	44	48	30	57	40
V ЖЖ	58	54	70	68	41	33	52	40
VI ЖД	47	44	20	18	27	22	17	10
VII ДМ	12	9	21	17	13	7	26	15
VIII ДЖ	36	29	37	32	32	23	26	20
IX ДД	17	13	14	8	19	16	6	5
Всего	334	276	354	304	276	202	281	210

«Маски»

Словораздельные формы	Амфибрахий				Анапест			
	жен. ок.		муж. ок.		жен. ок.		муж. ок.	
	а)	б)	а)	б)	а)	б)	а)	б)
I ММ	26	11	9	7	20	7	7	5
II МЖ	15	10	18	6	18	8	15	8
III МД	29	11	17	7	15	5	8	1
IV ЖМ	38	11	30	22	27	14	21	7
V ЖЖ	44	20	39	30	39	19	27	15
VI ЖД	39	13	9	4	37	16	9	4
VII ДМ	20	7	12	7	9	2	8	3
VIII ДЖ	34	18	24	8	28	10	24	12
IX ДД	51	15	25	6	34	6	17	2
Всего	296	116	183	97	227	87	136	57

без них, 3) расчет соотношения легких и тяжелых сверхсхемных ударений.

Расчет соотношения словораздельных вариаций для амфибрахия и анапеста производится точно так же, как и для ямба и хорея, по Томашевскому — Колмогорову (см. § 4—5).

Таблица 2

Словораздельные формы	Размеры	Окончания ж	Окончания м
	3-ст. амфибрахий		
I ММ	Когда невзначай в воскресенье	8,1	8,9
	Я вас не писал никогда	0,2	0,2
II МЖ	Опять с вековою тоскою	15,0	16,9
	Вдруг — он улыбнулся пахально	0,4	0,5
III МД	Кольцом окружающих домы	5,0	2,3
	Ты спишь, а на улице тихо	0,1	0,1
IV ЖМ	В томленье твоем исступленном	14,5	16,5
	Пусть скачет жених — не доскачет	0,8	0,9
V ЖЖ	Работай, работай, работай	27,0	30,4
	Вдруг вижу: из ночи туманной	1,5	1,7
VI ЖД	Молчите, проклятые книги	9,8	4,7
	Всё в мире — кружащийся танец	0,6	0,3
VII ДМ	И новые сны, залетая	2,3	2,5
	Мне в будущем — сон голубой	0,1	0,1
VIII ДЖ	Усталые губы и взоры	9,9	11,1
	Там стелется в пляске и плачет	0,6	0,7
IX ДД	Вздымается конская грива	3,9	1,9
	Так ранняя молодость снится	0,2	0,1
	3-ст. анапест		
I ММ	Разлетясь по всему небосклону	6,3	7,2
	Крик осла моего раздается	0,7	0,8
	В небе — день, всех ночей суеверней	0,7	0,8
II МЖ	В кабаках, в переулках, в извивах	11,8	13,8
	Спит она, улыбаясь, как дети	1,4	1,6
	Знойный день догорает бесследно	1,2	1,4
III МД	Заглушить рокотание моря	3,9	1,9
	Там в ночной завывающей стуже	0,4	0,2
	Чуждый край незнакомого счастья	0,4	0,2
IV ЖМ	Повторяя напев неизвестный	11,7	13,8
	Луг с цветами и твердь со звездами	1,3	1,5
	Правду сердце мое говорило	2,8	3,3
V ЖЖ	За снегами, лесами, степями	21,9	22,6
	Жизнь пустынна, бездомна, бездонна	2,4	2,9
	Тянет гарью горючей, свободной	5,2	6,1
VI ЖД	Заревая господняя слава	8,0	4,0
	Там чернеют фабричные трубы	0,9	0,4
	С мирным счастьем покончены счеты	1,9	0,9
VII ДМ	Закарабкался краб всполохнутый	1,7	1,9
	Глас молитвенный, звон колокольный	0,2	0,2
	Что-то древнее есть в повороте	0,5	0,6
VIII ДЖ	Многоярусный корпус завода	7,2	8,4
	Вот — ударило светом в оконце	1,4	1,1
	Праздник радостный, праздник великий	2,1	2,4
IX ДД	Шепотливые тихие речи	2,8	1,4
	Пусть заменят нас новые люди	0,4	0,2
	В синем сумраке белое платье	0,8	0,4

Исходные частоты ритмических типов слов мы брали из наших уже приводившихся подсчетов по 10 000 слов советской прозы. Основных словораздельных вариаций для 3-стопного амфибрахия и анапеста без пропуска схемных ударений насчитывается 9; каждая из них может иметь мужское и женское окончание; кроме того, каждая из них может иметь сверхсхемное ударение на первом слоге анакрусы, представленное в амфибрахии 1-сложным, а в анапесте 1-сложным или 2-сложным словом (в дальнейшем мы увидим, почему эту возможность необходимо учитывать с самого начала); все это дает для полноударного амфибрахия 36, для анапеста 54 возможных словосочетания. Неполноударные вариации с пропуском ударения на I стопе добавят к этому еще 3 словораздельные формы (12 словосочетаний для амфибрахия, 18 для анапеста), а с пропуском ударения на II стопе — еще 6 словораздельных форм (24 и 36 словосочетаний). Сумма вероятностей всех этих словосочетаний равняется для амфибрахия 0,042, для анапеста 0,029; к этим цифрам мы скоро вернемся.

Вот примеры полноударных словораздельных вариаций наших двух размеров и их теоретические частоты в % (первый столбец — для женских окончаний, второй — для мужских) (см. табл. 2).

Из таблицы сразу видны две общие закономерности: во-первых, вариации с женскими словоразделами резко превосходят по частоте вариации с мужскими и дактилическими словоразделами; во-вторых, дактилические словоразделы на втором разрезе заметно чаще встречаются в женских стихах, чем в мужских. И то, и другое вытекает из особенностей ритмического словаря русского языка: первое — из того, что при тяготении русского ударения к середине слова 1-сложные безударные начала и концы слов встречаются чаще, чем 2-сложные; второе — из того, что дактилический словораздел в конце мужского стиха отсекает 1-сложное слово, а в конце женского — 2-сложное (хореическое), в русском же языке первых гораздо меньше, чем вторых. Первая из этих закономерностей была замечена еще Шенгели (№ 163, стр. 74), вторая осталась незамеченной, и поэтому исследователи обычно пользовались подсчетами (в частности, того же Шенгели), в которых женские и мужские стихи смешивались и специфика их ритма скрадывалась.

§ 51. Расчет соотношения форм со сверхсхемными ударениями и без них производился так.

Полученные в результате предыдущего расчета данные о частоте словосочетаний в стихе не учитывают наличия в составе этих словосочетаний таких слов, которые содержат проклитики и энклитики. Между тем на всяком месте в стихе, где может стоять «чистое», без проклитик и энклитик, метрическое слово, например «делали», могут стоять и «составные» метрические слова, например «делал я», «дел моих», «дел этих» и даже «дел он враг». Соотношение употребительности этих типов метрических слов определяется соотношением частоты ритмического типа слова «делали» и произведений от перемножения частот типов слов, входящих в каждое заменяющее его сочетание.

Статистика ритмического словаря советской прозы, из которой мы исходили в предыдущем расчете, здесь не может служить основой: в ней мы не учитывали тех легких 1-сложных и 2-сложных подчиненных слов, которые скрывались в проклитиках и энклитиках. К счастью, мы располагаем другой статистикой прозы, составитель которой заведомо стремился учитывать все, даже самые мелкие ударения на двойственных словах: это подсчет Шенгели по 50 000 слов русской классической прозы, воспроизведенный нами выше (§ 29). На основе его цифр можно рассчитать следующее соотношение «чистых» и«составных» метрических слов каждого типа (из расчета на 1000 слов):

в «хореических» словах на 869 случаев «чистого» типа «дело» приходится 131 случай «составного» типа «дел их»;

в «ямбических» словах на 872 случая типа «делам» — 128 случаев типа «их дел»;

в «дактилических» словах на 465 случаев типа «делали» — 168 «делал я», 175 «дел моих», 168 «дел этих», 24 «дел он враг»;

в «амфибрахических» словах на 716 случаев типа «отделал» — 130 «дел этих», 135 «отдел мой», 19 «дел он враг»;

в «анапестических» словах на 507 случаев типа «передел» — 159 «мой отдел», 153 «делал я», 159 «моих дел», 22 «дел он враг»;

в «2-пеонических» словах на 393 случая типа «отделали» — 66 «мы делали», 132 «отделы их», 170 «отдел его», 164 «отдел этот», 25 «враг дел таких», 25 «враг дела он», 25 «враг дел этих»;

в «3-пеонических» словах на 444 случая типа «переделка» — 72 «передел мой», 121 «враг отделки», 144 «это дело», 150 «отдел этот», 23 «враг дел этих», 23 «дел таких враг», 23 «таких дел враг»;

в 5-сложных словах на 243 случая типа «переделывал» — 70 «я отделывал», 81 «дело делывал», 81 «добро делывал», 89 «переделал он», 96 «передел этот», 96 «передел такой», 30 «мой отдел такой», 30 «много дел таких», 22 «враг отдела он», 30 «делал дело враг», 30 «дел таких много», 30 «этих дел много», 22 «таких много дел», 30 «таких дел его», 30 «таких дел много».

Таковы все (за исключением немногих очень редких, например образованных четырьмя 1-сложными словами подряд) сверхсхемноударные вариации каждого типа метрических слов, входящих в 3-стопный амфибрахий и анапест.

§ 52. Уже из приведенных искусственных примеров видно, что далеко не все сверхсхемные ударения в стихе подходят под обычное понятие «проклитик» и «энклитик» в фонетическом слове: слово «он» можно считать энклитикой, но слово «враг» — вряд ли. Именно поэтому мы считаем нужным наряду с понятиями «графическое слово» и «фонетическое слово» употреблять понятие *«метрическое слово»*, определяя его как группу слогов, подчиненных одному схемному ударению (С. П. Бобров, № 16—20, пользовался в этом значении термином «левый слор»). В стихе «Швед, русский /колет, /рубит, /режет» — 4 метрических слова (и 5 фонетических), в стихе «Бой барабанный, /клики,/ скрежет» — 3 метрических слова (и 4 фонетических). В предыдущем пункте было рассчитано соотношение между «чистыми» метрическими словами («колет», «рубит», «режет», «самых», «честных», «правил») и «составными» («швед, русский», «мой дядя»); разница между составными метрическими словами типа «швед, русский» и типа «мой дядя» не учитывалась. Однако ясно, что эта разница очень существенна и требует учета. Попытку такого учета мы и предлагаем.

Чтобы рассчитать соотношение легких и тяжелых сверхсхемных ударений в метрических словах, необходимо знать соотношение безусловно-ударных и двойственных слов среди 1-сложных и 2-сложных слов русского языка. (Слова более чем 2-сложные в русских силлабо-тонических размерах не могут нести сверхсхемное ударение,

а только схемное.) Такой подсчет был предпринят группой А. Н. Колмогорова по прозе «Пиковой дамы» и «Бэлы», но результаты его еще не опубликованы. Мы произвели такой подсчет по «Капитанской дочке» Пушкина и по «Тонкому человеку» Некрасова. На первые 500 1-сложных слов пришлось 164 безусловно-ударных у Пушкина и 184 у Некрасова; на первые 500 хореических 2-сложных слов — 388 безусловно-ударных у Пушкина и 412 у Некрасова; на первые 500 ямбических 2-сложных слов — 322 безусловно-ударных у Пушкина и 306 у Некрасова. (Что односложные слова чаще бывают незнаменательными, чем 2-сложные, было, конечно, ясно и без подсчетов; но что ямбические слова в 1,5—2 раза чаще бывают незнаменательными, чем хореические, как кажется, до сих пор не было замечено.) Стало быть, можно считать, что по естественным нормам языка «тяжелыми» в стихе будут 35% сверхсхемных ударений на 1-сложных словах, 80% ударений на хореических словах и 62,5% ударений на ямбических словах.

Сопоставление полученных теоретических частот словоразделов и сверхсхемных ударений в 3-стопном амфибрахии и анапесте с эмпирическими их частотами будет сделано далее в соответствующих параграфах. А сейчас имеет смысл остановиться на некоторых попутно полученных цифрах, существенных для решения одной из проблем, поставленных в § 43.

§ 53. *Сравнительная емкость размеров.* Мы сказали, что сумма языковых вероятностей для всех словосочетаний, укладывающихся в метр 3-стопного амфибрахия, равна 0,042, для укладывающихся в метр 3-стопного анапеста — 0,029. Это значит, что вероятность встретить в наборе слов русского языка случайно сложившийся амфибрахий в полтора раза выше, чем вероятность встретить случайно сложившийся анапест. Это и понятно: анапестический стих на один слог длиннее амфибрахического, а чем длиннее метрически организованная цепь слогов, тем меньше вероятность ее случайного возникновения. Если рассчитать соответственную вероятность для еще более длинного стиха — 4-стопного амфибрахия с мужским окончанием,— то она окажется еще того меньше: 0,004. Но интереснее другой вопрос: какой метр является более вероятным в отрезке одного и того же слогового объема, двусложный или трехсложный?

Мы подсчитали суммы языковых вероятностей для всех словосочетаний четырех пар силлабо-тонических размеров равной длины (с женскими и мужскими окончаниями): для 3-стопного ямба и 2-стопного анапеста, для 4-стопного хорея и 3-стопного дактиля, для 4-стопного ямба и 3-стопного амфибрахия, для 5-стопного хорея и 3-стопного анапеста. Черты взаимного сходства этих размеров были замечены давно: стало привычным упоминать, что неполноударные строки типа «Как демоны глухонемые» могут входить как в 4-стопный ямб, так и в 3-стопный амфибрахий, а строки типа «Утомительные разговоры» — как в 5-стопный хорей, так и в 3-стопный анапест. (Строка «За мучительный твой, за лукавый...» в изолированном виде звучит несомненным анапестом, но у Блока она стоит в стихотворении, написанном 5-стопным хореем [6].) Подсчет дал такие результаты:

6 — 7 слогов:	3-ст. ямб	— 0,105;	2-ст. анапест	— 0,081
7 — 8 слогов:	4-ст. хорей	— 0,088;	3-ст. дактиль	— 0,042
8 — 9 слогов:	4-ст. ямб	— 0,069;	3-ст. амфибрахий	— 0,041
9 — 10 слогов:	5-ст. хорей	— 0,056;	3-ст. анапест	— 0,029

Таким образом, двусложные размеры оказываются почти в полтора раза более «естественно возникающими», чем трехсложные размеры. При этом мы учитывали и в тех и в других возможность пропусков ударений и возможность сверхсхемных ударений на анакрусе; если же считать, что пропуски ударений в трехсложных размерах неупотребительны (как это было в стихе XIX в.), то трехсложные размеры окажутся не в полтора, а в почти два раза менее «естественными», чем двусложные (2-стопный анапест — 0,038, 3-стопный амфибрахий — 0,033, 3-стопный анапест — 0,023). Причина этого понятна: чем больше в стихе произвольно-ударных слогов, тем большее разнообразие слогоударных ритмических вариаций (а следовательно, и словораздельных вариаций) допускает стих, тем больше разных словосочетаний он способен вместить. Мы исходили в наших расчетах из предположения, что произвольно-ударными являются в наших размерах слоги

[6] А. Белый назвал такие стихи «обратимыми» (№ 9, стр. 256); теоретический их интерес невелик, но практический, при выборе метра или ритма, подчас существен; поэтому подробнее всего их рассматривает Г. Шенгели в «Технике стиха» (№ 165, стр. 154—162).

метрически-сильных мест и первый слог анакрусы (и то для трехсложных размеров такое предположение было, пожалуй, слишком щедрым); но в трехсложных размерах число сильных мест всюду меньше, чем в равных им по слоговому объему двусложных размерах, от этого меньше количество их слогоударных вариаций, словораздельных вариаций и в конечном счете — словосочетаний, доступных для этих размеров. Поэтому Чернышевский был прав, когда считал причиной перевеса двусложных ритмов над трехсложными в речевой модели то обстоятельство, что в двусложных размерах допускаются пропуски схемных ударений: если считать только полноударные строки, то показатели емкости двусложных размеров окажутся очень малыми (3-стопный ямб — 0,025, 4-стопный ямб — 0,007, 5-стопный хорей — 0,006).

Аналогичные подсчеты могут и должны быть сделаны для всех размеров силлабо-тонической системы, и соотношение полученных результатов даст нам интереснейшую картину *естественного метрического репертуара* классического русского стиха, с которой будет очень любопытно сопоставить картину действительного метрического репертуара, рассмотренную нами во второй главе. До этого еще далеко; но уже сейчас можно сказать, что преимущественное развитие ямбов и хореев в русской поэзии оказывается не случайным, а вполне закономерным. Конечно, закономерность эта проявляется очень различно в зависимости от осложняющего давления общекультурной традиции: по языковой вероятности 4-стопный ямб должен встречаться в полтора раза чаще, чем 3-стопный амфибрахий, в действительности же (как мы видели во второй главе) он встречается втрое (1936—1957), впятеро (1958—1968), вдевятеро (1890-е годы) и еще того чаще.

§ 54. *Схемные ударения.* Прежде чем переходить к разбору словоразделов и сверхсхемных ударений в амфибрахии и анапесте, следует остановиться на скромной роли схемных ударений в ритме этих размеров.

Хотя схемные ударения в трехсложных размерах несравненно устойчивее, чем в двусложных размерах, все же они не совсем не допускают варьирования. Во-первых, если в XIX в. пропуски схемных ударений в трехсложных размерах почти не встречаются, то в XX в. они становятся возможны, хотя и редки. Во-вторых, сами схемные ударения могут иметь различную силу в зависимости от того,

представлены ли они безусловно-ударным словом или двойственным. Эта разнокачественность ударений на сильных местах до сих пор почти не изучалась стиховедами; между тем она весьма ощутимо сказывается на ритме стиха, особенно в трехсложниках.

Даже непосредственно на слух легко почувствовать, что в 3-стопном амфибрахии на общем фоне стихов с равновесными тремя ударениями явственно выделяются строки с ослабленной серединой: «Я ви́дывал, как она ко́сит...», «И чу́вствуешь, как покоря́ет...», «Хоте́лось бы их приласка́ть...», «Зате́яли мы, чтоб сказа́ть...», «Дере́вня еще не откры́лась...», «Сосу́льки у ней на ресни́цах...», «В косма́той его бороде́...»; строки с ослабленным началом: «И что на душе́ накипе́ло...», «Еще подложи́ть под медве́дя...», «Где будет моги́лу копа́ть...», «Зато на двора́х постоя́лых...», «Она отвела́ их рука́ми...»; строки с ослабленным концом: «Созре́вшие зе́рна свои...», «Негро́мко рыда́ет она...», «Звене́ли вери́ги на нем...», «Как бу́дто боя́лись чего...» Такие же строки можно расслышать и в анапесте: «Импера́тор поми́ловал вас...», «Я так жи́во припо́мнил его...» (ослабленный конец), «В доброду́шные те времена́...», «Жизнь тече́нье свое измени́ла...» (ослабленная середина), «Помню, как мы внима́ли ему...», «Думал я невесе́лые ду́мы...», «Бюст его завели́ мы давно́...» (ослабленное начало). Последние примеры особенно наглядны, потому что в них ослабленное схемное ударение соседствует с сильным сверхсхемным; если прочитать их не со стиховой интонацией, выравнивающей ударения, а с прозаической, расставляющей их «по смыслу», это станет очень заметно. Некоторые строки при таком «смысловом» произношении совсем утрачивают трехсложный ритм: «Во́т что я, дрожа́, прочита́ла...», «Бо́г знает, ка́к я устоя́ла...», «Я громко сказала:— Да́, я не ждала́...». Конечно, стихи не рассчитаны на такое прозаизированное произношение; но и поэт и читатель ощущают, что оно возможно, и это определяет своеобразие восприятия такого ритма.

Все подобные случаи легко поддаются объективному учету: достаточно подсчитать, сколько раз на каждом икте стоит полнозначное, безусловно-ударное, и сколько раз двойственное слово[7]. Такой подсчет мы и произвели.

[7] Другое дело — попытки установить иерархию внутри полнозначных, безусловно-ударных слов, выделить среди них опор-

В нижеследующей таблице в первой строке каждой графы указан процент пропусков ударений (П), во второй — процент легких ударений (Л), в третьей — процент тяжелых, безусловных ударений (Т). Напоминаем, что двойственными мы считаем слова не длиннее двух слогов («своей», но не «своею») и при этом слова не фонетические, а метрические (в строке Некрасова «Не знаю, *как я* не упала» ударение на 2-сложном метрическом слове «как я» считается легким, но если бы строка имела вид «Сказал, *будто я* не упала», то ударение на 3-сложном метрическом слове «будто я» считалось бы тяжелым). Только на первой позиции в стихе, при наличии самостоятельного слова на анакрусе, оно отделялось от слова на икте — иначе пришлось бы, вопреки слуху, считать, что на первом икте в анапесте ударение вообще не может быть слабым. Так, в строке «Я тебе ничего не скажу» слово «тебе» отделялось от слова «я» и считалось, как 2-сложное, слабоударным, а в строке «И тебя не встревожу ничуть» слово «тебя» не отделялось от союза «и» и считалось, как 3-сложное слово, полноударным; правомерность этой неожиданной разницы можно проверить прозаической интонацией: «*Я* тебе ничего не скажу» прочесть можно, но «*И* тебя не встревожу ничуть» — нельзя.

Теоретические частоты пропущенных ударений вычислялись обычным образом посредством перемножения частот слов, входящих в соответственные ритмические вариации. Теоретические частоты легких ударений подсчитывались так: например, в 3-стопном амфибрахии на I икте (по данным № 51) вероятная частота 1-сложного слова — 3,7%, хореического — 46,3%, ямбического — 25,1%; в том числе двойственные слова (по данным § 52) 1-сложные имеют частоту 2,4%, хореические — 9,3%, ямбические 9,4%; стало быть, всего легких ударений на этом икте 21,1%. Аналогичны расчеты и для других позиций.

Результаты подсчетов представлены в таблице 3.

К этому добавлены данные о 4-стопном амфибрахии. «Княгини Волконской» и баллад А. К. Толстого и о 5-стопном анапесте поэмы Пастернака «Девятьсот пятый год» (табл. 3а).

ные «логические» ударения (см., напр., С. Шервинский, № 167, ср. № 166): здесь, по-видимому, объективные критерии еще недостижимы.

Таблица 3

Авторы	Ударения	Амфибрахий. Позиции			Авторы	Ударения	Анапест. Позиции		
		I	II	III			I	II	III
Теоретически	П	4,2	14,4	—	*Теоретически*	П	7,0	14,5	—
	Л	21,1	10,0	16,5		Л	11,1	10,5	16,5
	Т	74,7	75,6	83,5		Т	81,9	75,0	83,5
Некрасов (703 ст.)	П	—	—	—	Некрасов (723 ст.)	П	—	0,3	—
	Л	4,8	6,7	3,7		Л	5,5	6,9	3,0
	Т	95,2	93,3	96,3		Т	94,5	92,8	97,0
А. К. Толстой (396 ст.)	П	—	0,3	—	Фет (421 ст.)	П	—	—	—
	Л	6,8	6,3	3,5		Л	4,5	6,2	5,2
	Т	93,2	93,4	96,5		Т	95,5	93,8	94,8
Блок (459 ст.)	П	—	—	—	Блок (729 ст. из I—II кн.)	П	—	—	—
	Л	7,4	3,3	4,6		Л	4,0	6,7	4,7
	Т	92,6	96,7	95,4		Т	96,0	93,3	95,3
Белый (812 ст.)	П	—	0,1	—	Белый (288 ст.)	П	—	—	—
	Л	3,8	2,2	1,2		Л	0,7	3,1	5,6
	Т	96,2	97,7	98,8		Т	99,3	96,9	94,4
Пастернак (1000 ст.)	П	3,0	12,7	—	Гумилев (1000 ст.)	П	—	—	—
	Л	8,5	9,1	2,7		Л	5,0	9,5	6,6
	Т	88,5	78,2	97,3		Т	95,0	90,5	93,4
Заболоцкий (560 ст.)	П	0,2	0,4	—	Заболоцкий (704 ст.)	П	—	0,6	—
	Л	5,9	7,5	2,9		Л	3,0	7,1	5,7
	Т	93,9	92,1	97,1		Т	97,0	92,3	94,3
Смеляков (854 ст.)	П	0,2	0,9	—	Межиров (502 ст.)	П	0,2	3,8	—
	Л	11,7	9,9	6,4		Л	4,2	8,0	5,2
	Т	88,1	89,2	93,6		Т	95,6	88,2	94,8
Дудин (812 ст.)	П	0,2	1,5	—	Дудин (436 ст.)	П	—	0,7	—
	Л	5,4	6,3	2,0		Л	2,3	8,3	3,9
	Т	94,6	92,2	98,0		Т	97,9	91,0	96,1

§ 55. *Пропуски* схемных ударений, как видно из таблицы, фактически использовал сколько-нибудь широко лишь Пастернак. До него в нашем материале имеются лишь две строки Некрасова («Наезжали к нам славянофилы», «Я, душа моя, славянофил»; ср. столь же редкие случаи в других произведениях: «Русокудрая, голубоокая», «Появляется кордебалет», «Где с полугосударства доходы», «Той благословляющей песни»), строка А. К. Толстого («От сту-

Таблица 3а

Авторы	Ударения	Позиции				
		I	II	III	IV	V
Некрасов (732 ст.)	П	—	—	—	—	
	Л	8,9	8,6	8,7	14,9	
	Т	91,1	91,4	91,2	85,1	
А. К. Толстой (638 ст.)	П	—	—	—	—	
	Л	4,7	7,8	6,0	6,1	
	Т	95,3	92,2	94,0	93,9	
Пастернак (335 ст.)	П	0,9	0,3	1,5	6,0	—
	Л	0,9	1,8	0,6	3,6	0,9
	Т	98,2	97,9	97,9	90,4	99,1

жи иль от голодухи»), строка Белого («Прорезывали... ро гороги»), строка Гумилева (в патетической концовке «Гондлы», не попавшей в нашу тысячу стихов: «Люди, лебеди иль серафимы...»). После Пастернака строки такого рода появляются у каждого поэта (в нашем материале — 7 раз у Заболоцкого, 10 раз у Смелякова, 17 раз у Дудина, 20 раз у Межирова), но даже отдаленно не приближаются по употребительности к теоретически рассчитанной частоте их появления. Только у Пастернака неполноударные строки идут с густотой, которая непривычному слуху кажется неестественной, хотя она-то как раз и соответствует «естественному» ритмическому словарю русского языка (лишнее свидетельство того, как мы склонны считать «естественными» весьма сильные метрические ограничения, когда они привычны):

Все выстроились на горе,
Местечко избрав поровнее.
Оружие с солнцем в игре
Соперничает, пламенея.
Вниз под гору из-под копыт
Откатываются каменья.
Сейчас тут совет закипит,
Где дать иль принять им сраженье:
Внизу ли, в долине, иль здесь,
На горных родимых отвесах.
Отряд уже спешился весь,
И руки у всех на эфесах.
На Миндию обращены
Допрашивающие взоры;
Ему ж, что горох от стены, —
И все тут, как по уговору:
«Мы чтили всегда твой совет,
И не пожалели ни разу...»

Неполноударные строки в трехсложных размерах характерны и для оригинальных стихов Пастернака, начиная от самых ранних[8] («Запрокинувшиеся изнанкой», «Затуманившегося напитка», «И невыполотые заносы»; уникальный стих с двумя пропусками ударений подряд — «Рассказывающаяся артиллерия» — не раз цитировался стиховедами); можно сказать, что именно Пастернак (главным образом, в «Поверх барьеров») осуществил в трехсложниках реформу ритма, аналогичную той, которую его предшественники, символисты, осуществили в двусложниках. При этом особенное внимание его явно привлекали самые редкие словораздельные вариации этих строк, теоретическая вероятность которых исчезающе мала. Вот теоретические и эмпирические показатели словораздельных вариаций в 3-стопном амфибрахии с пропущенным средним ударением (М — мужской словораздел, Ж — женский, Д — дактилический, Г — гипердактилический, П — пентонический, Э — эксонический; для последнего в нашей 10 000-словной выборке из прозы даже не нашлось подходящих слов); справа приведен процент строк такого строения в оригинальных стихотворениях Пастернака (табл. 4).

Кроме этих 63 стихов, в нашей тысяче стихов «Змееда» насчитывается 4 стиха с нарушением 5-сложного междуударного интервала («И в Миндиевой груди», «Подаренкую в посеве» и пр.) и 30 стихов с пропуском ударения на первом икте («Не удостоверить рассказа», «И не допустить его дале» и пр.) — всего 97 неполноударных стихов. Поэма написана четверостишиями; по четырем строкам четверостишия эти 97 стихов распределяются так: 20 — 24 — 16 — 37. Таким образом, неполноударные строки явственно тяготеют к концу четверостишия. Это вполне аналогично давно отмеченной тенденции ямбических строф оканчиваться неполноударными строками («заострением» по терминологии Шенгели, № 165, стр. 179; ср. В. Нико-

---

[8] Это давно отмечено стиховедами; имеется целая статья (№ 218), содержащая обширный перечень таких строк с небольшим комментарием (в частности, по поводу стихотворения «В больнице» здесь говорится: «Существует звукозапись его в авторском чтении, и чтение Пастернака совершенно ясно и недвусмысленно подтверждает, что он имел в виду произношение безударных именно как безударных, с избеганием даже побочных ударений на них»).

Таблица 4

Словоразделы	Примеры	*Теоретически*	«Змеед»	Оригинальный амфибрахий	Оригинальный анапест
М	Извел на жертвоприношенья	1,7	9,5	—	6,1
Ж	И башня не пощажена	9,0	14,3	17,3	15,15
Д	И сетуют за рукодельем	33,6	41,3	36,6	15,15
Г	Сквозь башенные амбразуры	50,0	27,0	40,3	39,4
П	Откатываются каменья	5,7	6,3	5,8	21,2
Э	Допрашивающие взоры	—	1,6	—	3,0
	Число стихов	—	63	52	33

нов, № 105). Запомним эту тенденцию: она подскажет нам кое-что и в дальнейшем.

Мы рассчитали вероятность неполноударных вариаций также и для 3-стопного дактиля, чтобы сопоставить ее с эмпирическими данными по «Дедушке» Некрасова. Результаты таковы:

на I икте: теоретически — 31,6%, у Некрасова — 11,9%;
на II икте: теоретически — 13,2%, у Некрасова — 0,2%.

Таким образом, пропуски ударений в середине строки в «Дедушке» фактически отсутствуют (только 1 строка из 464 — «Имя ей — *Тарбагатай*»; выделенность ее совершенно очевидна). В начале строки они допускаются, но в 2,5 раза реже вероятности. Но это не общая норма: в 3-стопном дактиле Случевского пропусков ударения на I стопе — лишь 5,4%, в 3-стопном дактиле Блока — 5,8% (в ранних стихах очень мало, в поздних все больше). В 4-стопном дактиле пропуск ударения на I стопе у Некрасова («Саша») дает 15,7%, у Случевского («В снегах») — 9,1% (да еще 2,2% на III стопе), у Апухтина — 8%, у Бальмонта — 7,6%, у Никитина — 1,7%. Таким образом, и дактиль, как и другие трехсложные размеры, стремится сохранить ударность своих стоп.

§ 56. *Легкие ударения* на иктах, как можно видеть из таблицы, отличаются двумя особенностями: во-первых, частота их значительно ниже теоретически вероятной, во-вторых, сосредоточиваются они (в 11 из 16 наших подборок

материала) на среднем икте, а не на крайних, как этого можно было ожидать по теоретическому расчету. Первая особенность означает, что стих стремится подчеркнуть свой метр, четче противопоставить сильные места слабым местам и для этого сосредоточивает на сильных местах преимущественно тяжелые ударения. Вторая особенность означает, что ритм легких ударений в стихе повторяет ритм пропущенных ударений: легкие выступают как бы «заместителями» пропущенных, которые по законам языка должны были бы сосредоточиваться именно на средней стопе, если бы только стих допускал их в естественном количестве. Эта готовность 3-стопного амфибрахия и анапеста к ослаблению своей средней стопы (она же предпоследняя) — еще одна аналогия между ритмом двусложных и трехсложных размеров: она позволяет говорить о зачатках альтернирующего ритма в 3-стопных трехсложниках.

В 4-стопных трехсложниках Некрасова и А. К. Толстого пропущенных ударений нет, а легкие ударения распределяются по стиху равномерно. Только в «Княгине Волконской» бросается в глаза скопление слабых ударений (особенно местоимений) на последней стопе; по-видимому, это связано со стилистическими особенностями поэмы, с ее повествовательным прозаизмом, скрадывающим конец стиха, и с ее нарочито простыми и привычными рифмами (а рифмы к местоимениям в русском поэтическом лексиконе все простые и привычные).

Зато в 5-стопном анапесте расположение пропущенных и легких ударений по стиху опять оказывается не случайным. В поэме Пастернака пропуски ударений распределяются по стопам так: 3 — 1 — 5 — 20 — 0; легкие ударения так: 3 — 6 — 2 — 12 — 3. Иными словами, ритм их совпадает в конце стиха, в максимальном ослаблении предпоследней стопы (в силу альтернирующего ритма), и не совпадает в начале стиха, где движение стиха нарушается ощутимой синтаксической паузой после II стопы. Последующие поэты, писавшие этим стихом, смягчили (как мы увидим) силу цезуры на II стопе, но не восприняли смелых пастернаковских пропусков ударений на I стопе («Это — народовольцы...», «Точно Лаокоон...», «На Каменноостровском...»); в результате в стихе создалось постепенное учащение пропущенных ударений на подступах к предпоследней стопе: 0 — 5 — 14 — 13 — 0 в поэме Шенгели

«Пиротехник» (первые 400 стихов), 0 — 0 — 3 — 7 — 0 в поэме Симонова «Пять страниц». Зато в этих произведениях получает развитие альтернанс другого рода — чередование полноударных и неполноударных строк. По четырем строкам четверостишия неполноударные строки 5-стопного анапеста распределяются так: 7 — 8 — 3 — 11 у Пастернака, 4 — 12 — 4 — 12 у Шенгели, 0 — 3 — 2 — 5 у Симонова; иными словами, неполноударные строки сосредоточиваются в завершениях двустиший и особенно четверостиший, как мы это уже видели в 3-стопном амфибрахии и как это давно было замечено в ямбе.

§ 57. *Словоразделы.* Отделив строки с пропущенными схемными ударениями, мы получаем основную массу нашего материала по 3-стопному амфибрахию и анапесту: полноударные строки, состоящие из трех метрических слов с двумя метрическими словоразделами между ними (мы будем вслед за С. П. Бобровым говорить о словоразделах «на первом разрезе» и «на втором разрезе»). Эти строки могут иметь 9 словораздельных форм, примеры которых были приведены в § 50.

В таблице 5 показано распределение 3-стопного амфибрахия и анапеста по 9 словораздельным формам у наших 11 поэтов (в абсолютных цифрах). На первом разрезе I, II и III формы дают словораздел М; IV, V и VI — Ж; VII, VIII и IX — Д. На втором разрезе I, IV и VII формы дают словораздел М; II, V и VIII — Ж; III, VI и IX — Д. В таблице 6 дано суммарное соотношение словоразделов М, Ж и Д на первом и на втором разрезе в мужских и женских стихах у наших поэтов (в процентах). В таблице 7 приведены отдельно общие средние показатели для I и II разреза (без различения мужских и женских стихов) и для мужских и женских стихов (без различения I и II разреза). Средние показатели выведены не из суммарных абсолютных цифр, а из процентных показателей по поэтам (чтобы не сказывалась разница в объеме материала, привлеченного из разных авторов).

Наконец, в таблице 8 выведено суммарное соотношение словоразделов М, Ж и Д для стиха каждого поэта в целом без различения разрезов и клаузул. Для полноты добавим к этому показатели по амфибрахию Лермонтова, Жуковского, баллад А. К. Толстого и «Княгини Волконской» (последние три — только стихи с женским окончанием!) и

Таблица 5

Размеры и авторы	Окончания	Формы									Число стихов
		I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	
3-ст. амфибрахий											
Некрасов, «Мороз Красный нос»	жен.	26	50	11	69	64	42	16	46	29	353
	муж.	36	39	5	71	91	13	12	57	6	350
Некрасов, «Княгиня Волконская»	жен.	65	80	23	170	135	63	42	118	35	731
А. К. Толстой, лирика	жен.	13	28	16	26	64	29	7	14	8	205
	муж.	15	31	7	29	63	15	6	20	4	190
А. К. Толстой, баллады	жен.	43	72	25	93	104	81	24	66	42	550
Блок	жен.	11	24	14	18	59	39	1	26	28	220
	муж.	17	25	9	45	71	16	9	42	5	239
Белый	жен.	19	71	26	55	126	76	6	58	42	479
	муж.	25	67	10	52	87	26	5	46	14	332
Пастернак	жен.	46	58	23	93	81	42	18	56	22	439
	муж.	49	69	14	108	99	30	21	58	16	464
Заболоцкий	жен.	15	46	17	61	68	41	9	45	23	325
	муж.	16	34	14	27	55	26	8	38	14	232
Смеляков	жен.	33	58	24	70	88	52	13	51	33	422
	муж.	20	74	10	78	98	23	13	96	10	422
Дудин	жен.	25	47	24	58	112	55	6	72	51	450
	муж.	29	48	9	82	94	20	13	48	13	356
3-ст. анапест											
Некрасов	жен.	26	57	31	67	65	44	14	43	23	370
	муж.	32	57	13	67	86	27	12	54	5	353
Фет	жен.	13	30	12	27	44	25	5	10	5	171
	муж.	37	46	14	45	63	15	2	26	2	250
Блок	жен.	32	79	47	71	96	60	18	45	32	480
	муж.	38	81	15	83	112	40	15	75	23	482
Белый	жен.	18	19	8	22	28	28	2	17	16	158
	муж.	9	21	2	23	47	14	5	20	9	150
Гумилев	жен.	29	60	40	69	128	64	8	74	28	500
	муж.	48	64	19	73	143	41	13	84	15	500
Заболоцкий	жен.	31	58	24	53	64	52	17	43	22	364
	муж.	20	39	13	48	109	34	2	60	11	336
Межиров	жен.	18	38	13	36	53	32	5	18	12	225
	муж.	27	34	6	49	72	17	16	30	6	257
Дудин	жен.	24	20	20	33	53	26	5	20	15	216
	муж.	30	28	9	35	46	18	4	41	6	217

Таблица 6

Размеры и авторы	Окончания	Словоразделы					
		На I разрезе			На II разрезе		
		м	ж	д	м	ж	д
3-ст. амфибрахий							
Теоретически	жен.	28,8	54,2	17,0	26,0	54,4	19,6
	муж.	28,9	54,6	16,5	29,2	61,4	9,4
Некрасов, «Мороз Красный нос»	жен.	24,6	49,6	25,8	31,4	45,4	23,2
	муж.	28,6	50,0	21,4	34,0	59,1	6,9
А. К. Толстой, лирика	жен.	27,8	58,1	14,1	22,4	51,8	25,8
	муж.	27,9	56,3	15,8	26,3	60,0	13,7
Блок	жен.	22,3	52,7	25,0	13,6	49,6	36,8
	муж.	21,3	55,3	23,4	29,7	57,8	12,5
Белый	жен.	24,2	53,7	22,1	16,7	53,2	30,1
	муж.	30,7	49,7	19,6	24,7	60,2	15,1
Пастернак	жен.	28,9	49,2	21,9	35,8	44,4	19,8
	муж.	28,4	51,1	20,5	38,4	48,7	12,9
Заболоцкий	жен.	24,0	52,3	23,7	26,1	49,0	24,2
	муж.	27,6	46,5	25,9	22,0	54,7	23,2
Смеляков	жен.	24,2	49,8	23,0	27,8	46,7	25,8
	муж.	24,6	47,2	28,2	26,3	63,5	10,2
Дудин	жен.	21,3	50,0	28,7	19,8	51,3	28,9
	муж.	24,2	55 0	20,8	34,8	53,4	11,8
3-ст. анапест							
Теоретически	жен.	26,8	56,1	17,1	25,9	54,6	19,5
	муж.	27,9	55,5	16,6	30,1	60,3	9,6
Некрасов	жен.	30,8	47,6	21,6	28,9	44,6	26,5
	муж.	28,9	51,0	20,1	31,4	55,9	12,7
Фет	жен.	32,2	56,1	11,7	26,3	49,1	24,6
	муж.	38,8	49,2	12,0	33,6	54,0	12,4
Блок	жен.	32,9	47,3	19,8	25,2	45,8	29,0
	муж.	27,8	48,8	23,4	28,2	55,7	16,1
Белый	жен.	28,4	49,4	22,2	26,6	40,5	32,9
	муж.	21,4	56,0	22,6	24,6	58,7	16,7
Гумилев	жен.	25,8	52,2	22,0	21,1	52,5	26,4
	муж.	26,2	51,4	22,4	26,8	58,2	15,0
Заболоцкий	жен.	31,0	46,5	22,5	27,8	45,3	26,9
	муж.	21,4	56,9	21,7	20,8	62,0	17,2
Межиров	жен.	30,6	53,9	15,5	26,2	48,5	25,3
	муж.	26,0	53,8	20,2	35,8	52,9	11,3
Дудин	жен.	29,6	51,9	18,5	28,7	43,1	28,2
	муж.	30,9	45,6	23,5	31,8	53,0	15,2

Таблица 7

Разрезы и окончания	3-ст. амфибрахий			3-ст. анапест		
	Словоразделы			Словоразделы		
	М	Ж	Д	М	Ж	Д
I разрез *теорет.*	28,8	54,4	16,8	27,4	55,8	16,8
действ.	25,8	25,8	22,5	29,0	51,0	20,0
II разрез *теорет.*	27,6	57,9	14,5	28,0	57,4	14,6
действ.	26,7	52,9	20,4	27,9	51,2	20,9
Жен. ок. *теорет.*	27,4	54,3	18,3	26,4	55,3	18,3
действ.	24,6	50,4	25,0	28,5	48,6	22,9
Муж. ок. *теорет.*	29,1	58,0	12,9	30,0	57,0	13,0
действ.	28,1	54,8	17,6	28,4	54,0	17,6
Всего *теорет.*	28,2	56,2	15,6	27,7	56,6	15,7
действ.	26,2	52,3	21,5	28,4	51,1	20,5

Таблица 8

Авторы	3-ст. амфибрахий			Авторы	3-ст. анапест		
	Словоразделы				Словоразделы		
	М	Ж	Д		М	Ж	Д
Теоретически	28,2	56,2	15,6	*Теоретически*	27,7	56,6	15,7
Некрасов	29,7	51,0	19,3	Некрасов	30,0	49,7	20,3
А. К. Толстой	26,1	56,4	17,5	Фет	33,4	52,0	14,6
Блок	21,9	53,9	24,2	Блок	28,5	49,4	22,1
Белый	23,4	54,1	22,5	Белый	25,3	51,0	23,7
Пастернак	32,9	48,4	18,7	Гумилев	25,0	53,5	21,5
Заболоцкий	25,0	50,6	24,4	Заболоцкий	25,4	52,4	22,2
Смеляков	26,4	51,8	21,8	Межиров	29,8	52,3	17,9
Дудин	24,5	52,2	23,3	Дудин	30,2	48,4	21,4
Всего	26,2	52,3	21,5	Всего	28,4	51,1	20,5

по анапесту Щербины и некрасовской лирики и сатир «Газетная» и «Балет» (табл. 8а).

§ 58. Сравнивая действительные показатели с теоретически рассчитанными, мы сразу замечаем между ними ха-

Таблица 8а

Авторы	Словоразделы		
	м	ж	д
Лермонтов (120 ст.)	23,3	55,5	21,2
Жуковский (266 ст.)	28,6	51,5	19,9
А. К. Толстой (350 ст.)	27,3	47,3	25,4
Некрасов, «Княгиня Волконская» (731 ст.)	30,5	47,9	21,6
Щербина 1843—1849 (260 ст.)	27,5	59,0	13,5
Щербина 1850—1859 (474 ст.)	29,8	50,4	19,8
Некрасов, лирика (461 ст.)	28,0	47,2	24,8
Некрасов, «Газетная» (322 ст.)	33,5	46,3	20,2
Некрасов, «Балет» (353 ст.)	27,5	51,3	20,2

рактерные и довольно устойчивые несоответствия: оказывается, что распределение словоразделов в стихе не следует пассивно языковой вероятности, а обнаруживает возмущающее влияние специфически стиховой, ритмической тенденции. Эта тенденция — падение женского словораздела и усиление дактилического и отчасти (главным образом, в анапесте) мужского словораздела [9].

Женский словораздел в большинстве случаев оказывается ниже теоретической величины. В анапесте это падение сильнее, чем в амфибрахии, на II разрезе сильнее, чем на I-м, при женском окончании сильнее, чем при мужском. Слабее всего эта тенденция в амфибрахии у А. К. Толстого и Лермонтова, в анапесте у Щербины и Гумилева; сильнее всего она в амфибрахии у Некрасова, Заболоцкого и Пастернака, в анапесте у Некрасова, Дудина и Блока. Любопытно сопоставление анапеста двух периодов в творчестве Щербины [10] — первого поэта, который

[9] Г. Шенгели (№ 163, стр. 79) отметил абсолютное преобладание женских словоразделов в трехсложниках, но, не обращаясь к теоретическому расчету, не мог оценить относительного отставания женских словоразделов от вероятности. Ср. статью О. Масленникова (№ 212), где автор, не зная, по-видимому, о работе Шенгели, подсчитывает соотношение словоразделов в трехсложниках Белого, называет преобладание женских «любопытнейшим явлением» и усматривает в нем причину той монотонности звучания трехсложных ритмов, которая побудила Белого после 1907 г. решительно отойти от них к ямбу.

[10] Биографически это харьковский и московский периоды, петербургских стихотворений здесь немного.

стал писать 3-стопным анапестом широко и систематически; кажется, что вначале, осваивая стих, поэт стихийно подчиняется языковому ритму, а потом, освоив его, нащупывает специфически стиховой ритм и начинает твердо ему следовать (впрочем, здесь возможно и влияние на позднего Щербину анапестов Некрасова). В амфибрахии таким же нащупыванием ритма представляется стих Лермонтова и А. К. Толстого, по уровню женского словораздела почти не отклоняющийся от расчетных показателей. Но здесь это относится только к «чистому», равностопному стиху; в трехстопнике, чередующемся с четырехстопником, по-видимому, ритмический облик стиха оказался быстрее уловимым (из-за единообразия женских окончаний), и здесь падение женского словораздела наблюдается уже у Жуковского и у того же А. К. Толстого. Ранние образцы трехсложных размеров еще могут быть интересны для исследователя; но окончательный ритм словоразделов в трехсложниках можно считать сложившимся при Некрасове.

Дактилический словораздел, наоборот, в большинстве случаев оказывается выше теоретической величины, причем высота его то и дело перехлестывает не только языковую, но и речевую вероятность (см. табл. 1). В амфибрахии эта тенденция опять-таки сильнее, чем в анапесте, на втором разрезе сильнее, чем на первом, при женском окончании сильнее, чем при мужском. Можно сказать, что за счет понижения словораздела Ж повышается именно словораздел Д, и лишь остаток от «сведения счетов» между ними идет на повышение или понижение словораздела М. Исключение представляют лишь две пары поэтов: с одной стороны, Фет и Пастернак, у которых за счет словораздела Ж усиливается прежде всего словораздел М (у Фета — за счет не только Ж, но и Д, который опускается здесь ниже расчетной частоты!), с противоположной стороны — Блок и Белый, у которых словораздел Д усиливается более за счет М, чем Ж. Выше всего уровень словораздела Д в амфибрахии — у Блока и Заболоцкого, в анапесте — у Белого и в лирике Некрасова. Очень интересна устойчивая разница между стихом лирики и сатир Некрасова: в лирике словораздел Д весьма высок (в «Рыцаре на час» наивысший показатель — 29,4%), в сатире довольно скромен («Газетная», «Балет» и «Недавнее время» единообразно дают 20,2—20,3%). Таким образом, «длинные», «тягучие» слова с дактилическими окончаниями, о которых охотно

пишут некрасоведы,— не только общая черта некрасовского стиля, но и отличительный признак лирического жанра в его творчестве.

Мужской словораздел оказывается выше теоретической величины в амфибрахии лишь у Некрасова и Пастернака (и почти равен ей у Жуковского и в балладах А. К. Толстого). Зато в анапесте он выше теоретической величины у большинства поэтов, особенно же у Фета. Можно заметить, что у Фета это повышение словораздела М достигается преимущественно за счет I словораздельной формы в мужских стихах, которые тем самым членятся словоразделами по стопам: «На заре /ты ее/ не буди...» Частота этой формы у Фета здесь более чем в полтора раза превосходит вероятную.

Равномерно ли выдерживается эта тенденция к падению женского и усилению дактилического словораздела по строкам строфы? Подсчет показывает, что нет. В таблице 9 показана доля словоразделов М, Ж и Д в четных и нечетных строках четверостиший с рифмовкой AbAb в амфибрахии Некрасова (164 строфы), Белого (118 строф), Смелякова (207 строф), Дудина (181 строфа) и в анапесте Некрасова (154 строфы), Блока (165 строф), Гумилева (250 строф), Заболоцкого (153 строфы); в остальных подборках количество однородных строф было слишком невелико. Словоразделы при пропущенных схемных ударениях не учитывались, поэтому в некоторых строках сумма процентов меньше ста.

Уровень женских и мужских словоразделов колеблется между I и II строками каждой пары довольно беспорядочно. Зато уровень дактилических в явном большинстве случаев оказывается выше в III строке четверостишия, чем в I-й, и IV строке, чем во II-й. Таким образом, недостаточно сказать, что для трехсложных размеров характерно усиление дактилического словораздела,— нужно добавить: особенно к концу строфы.

Чем объяснить обнаруженные явления? По-видимому, можно предложить два взаимодополняющие объяснения.

§ 59. Общее усиление дактилического словораздела в трехсложниках служит усилению внутренней ритмической связности строки. Стиховая речь членится сечениями двух степеней силы: словоразделами внутри строк и стихоразделами на границах строк. Для правильного восприятия стиха важно, чтобы они не смешивались, чтобы нельзя бы-

Таблица 9

Авторы и размеры	Строки с жен. оконч.	Словоразделы			Строки с муж. оконч.	Словоразделы		
		м	ж	д		м	ж	д
3-ст. амфибрахий								
Теоретически		27,4	54,3	18,3	—	29,1	58,0	12,9
Некрасов	I	26,8	49,1	24,1	II	34,2	52,7	13,1
	III	30,2	44,2	25,6	IV	29,6	55,2	15,2
Белый	I	19,9	53,0	27,1	II	28,4	54,2	17,4
	III	17,8	51,7	30,5	IV	23,7	55,5	20,8
Смеляков	I	27,8	49,1	21,2	II	26,4	54,5	19,1
	III	25,6	46,1	26,8	IV	24,1	55,5	18,9
Дудин	I	18,0	49,5	30,4	II	30,7	56,4	14,6
	III	20,2	52,0	25,7	IV	30,1	51,3	17,4
3-ст. анапест								
Теоретически		26,4	55,3	18,3	—	30,0	57,0	13,0
Некрасов	I	37,0	40,0	23,0	II	29,6	52,5	17,9
	III	26,3	49,0	23,5	IV	31,2	53,9	14,9
Блок	I	28,8	46,6	24,6	II	31,8	50,6	17,6
	III	28,2	45,4	26,4	IV	24,2	54,3	21,5
Гумилев	I	22,4	55,4	22,2	II	27,8	57,2	15,0
	III	24,6	49,2	26,2	IV	25,2	52,4	22,4
Заболоцкий	I	26,5	46,7	26,8	II	18,3	60,8	20,0
	III	28,4	46,4	23,8	IV	22,9	57,5	18,9

ло по ошибке принять за стихораздел смежный с ним внутренний словораздел. Поэтому всегда употреблялись особые средства выделения стихоразделов: в античной поэзии — каталектика и произвольно-долгий слог в конце стиха, в поэзии нового времени — рифма и произвольно-ударный слог в начале стиха (подробнее об этом — дальше, в § 69). В русских двусложных размерах отличие стихораздела от предшествующего словораздела усиливается тем, что предшествующий словораздел очень часто приходится на стопу с пропуском ударения и от этого приобретает совсем иное звучание. В трехсложных размерах, где пропущенные ударения почти не встречаются, внутренние словоразделы, чтобы не смешиваться со стихоразделами, должны стремиться принимать такую форму, которая на конце стиха не встречается. Таким образом, грубо говоря, из-за того, что женский и мужской словоразделы на границе стиха господствуют, внутри стиха они слабеют; из-за того, что

дактилический словораздел на границе стиха отсутствует, внутри стиха он усиливается. Отсюда понятно, что падение женского словораздела (и соответственное усиление дактилического) заметнее там, где ближе женский словораздел: в женских стихах и на втором разрезе. Понятно и то, что слабое повышение мужских словоразделов в анапесте заметнее там, где дальше мужской словораздел: в женских стихах и на первом разрезе.

Даже непосредственно на слух можно ощутить, как теряется стихораздел при монотонном повторении женских словоразделов: «Работай, /работай,/ работай: /Ты будешь/ с уродским /горбом/ За долгой /и честной/ работой, /За долгим/ и честным/ трудом...» Не случайно Блок начал с этого ритма свое стихотворение об отупляющем труде, и не случайно избегал этого ритма Брюсов, через десять лет отозвавшись стихотворением о творческом труде («Единое счастье — работа...»).

Ближе своего столкнулся с проблемой внутренней ритмической связности трехсложного метра Андрей Белый, создавая свою ритмическую прозу. При всей метричности это должна была быть именно проза, т. е. текст, не поддающийся внесинтаксическому членению на соотносимые отрезки[11]: словоразделы не должны были допускать и намека, что среди них могут крыться потенциальные стихоразделы. Чтобы достигнуть этого, Белый, во-первых, резко умножил в тексте пропуски схемных ударений (как в двусложных размерах) и, во-вторых, резко усилил вместо женских словоразделов дактилические (как в трехсложных размерах), особенно — на стыках синтагм, где «подозрение на стихоразделы» могло быть особенно велико (см. § 49). И цель была достигнута: метрический текст Белого почти не поддается членению на отрезки, хоть сколько-нибудь напоминающие стихи,— этому всюду мешает или

---

[11] Ритмическую прозу, которая, имея метр, все-таки не является стихом, и верлибр, который, не имея метра, все-таки является стихом, сравнивал в своих лекциях С. М. Бонди, чтобы показать: из двух главных признаков стихового текста, внешней расчлененности на заданные отрезки и внутренней ритмичности этих отрезков, ведущим является первый. Ритмическую прозу С. М. Бонди характеризовал с помощью такого образа: Маяковский называл стихотворную строчку горящим фитилем, а рифмующий конец строчки — бочкой динамита; так вот, в ритмической прозе фитиль горит и горит, а взрыва все нет и нет.

пропущенное ударение, или дактилический словораздел, или неожиданный конец фразы.

Тем же самым стремлением к усилению связности стиха, к нарушению цепи симметричных женских словоразделов объясняется и частичное усиление мужского словораздела. Если оно заметно прежде всего в анапесте, а не в амфибрахии, то, вероятно, потому, что в этом размере есть, хоть и ограниченная, тенденция к «стопобойному» членению — к поддерживанию словоразделами стопоразделов. В 3-стопном стихе эта тенденция еще сравнительно малозаметна; но в более сложных и громоздких анапестических размерах существование «стопобойной» тенденции можно считать несомненным. Пример —5-стопный анапест поэмы Пастернака «Девятьсот пятый год». Размер этот впервые применялся здесь в большом жанре; чтобы не сбиться со счета стоп, автор явно членил стих на два полустишия (2 + 3 стопы) и старался первое из них заканчивать мужским словоразделом, наподобие цезуры; мало того, в первых главах поэмы он старается поддерживать эту цезуру мужскими окончаниями и во всех других словоразделах. Вот цифры по шести главам поэмы (без скобок — процент мужских словоразделов на II разрезе, в скобках — на всех разрезах): 61 (40)—67 (42,5)—62,5 (33)—42 (32,5)—20 (25)—51,5 (33,5). Видно, как, начиная с III главы, автор перестает подкреплять опорный мужской словораздел вспомогательными, а начиная с IV главы, ослабляет и опорный. Не случайно и распределение опорных мужских словоразделов по четырем строкам строфы: 65,5—44,5—59,5—37,0%. В каждом полустрофии первая строка как бы задает стопобойный ритм, вторая следует его инерции. Сходную картину дает 5-стопный анапест и в «Пиротехнике» Шенгели, но в смягченном виде (автору уже не приходилось быть первопроходцем): опорный мужской словораздел в первых 40 строфах—40,5%, в следующих 60 строфах—28%; на нечетных строках строфы—42%, на четных — 26%. Еще более расплываются соотношения в «Пяти страницах» Симонова: процент опорного мужского словораздела по главам колеблется уже беспорядочно, а по строкам дает 50—46—52,5—42%.

§ 60. Еще труднее объяснить, почему дактилический словораздел усиливается от начала к концу строфы. Здесь приходится отступить в зыбкую область психологии восприятия стиха.

Известно, что в ямбе и хорее от начала к концу строфы нарастает количество неполноударных строк (Г. Шенгели, № 163, стр. 110—116; № 165, стр. 174—179): строфа стремится начаться строкой типа «Люблю тебя, Петра творенье», а кончиться строкой типа «Адмиралтейская игла». Такая последовательность строк воспринимается как последовательное облегчение стиха («ускорение», «заострение»). Причина такого восприятия понятна: четыре слова начальной строки требуют для своего узнавания четырех психологических усилий, два слова последней строки — двух. Но узнавание каждого слова тоже есть процесс постепенный. Психологический центр слова — ударение. Узнавание слова подготавливается на предударных слогах, определяется на ударном слоге и подтверждается послеударными слогами. Поэтому предударные слоги несут большее психологическое напряжение, послеударные — меньшее: чем больше в стихе послеударных слогов, тем менее напряженно он звучит (Л. Щерба, № 175, стр. 37—39). Стих «Удивлена, поражена» не только по содержанию, но и по звучанию более напряжен, чем «Остановилася она». Именно накоплением послеударных слогов и являются дактилические окончания в слове, дактилические словоразделы в стихе. Поэтому в трехсложных размерах стечение дактилических словоразделов к концу стиха и к концу строфы может считаться таким же «облегчением» стиха, как в ямбах и хореях — стечение пропусков схемных ударений к концу стиха и к концу строфы.

Против такого толкования можно сделать одно возражение. Дактилические окончания слов и строк в прозе и в стихах часто кажутся «тягучими», «долгими», «затяжными» (см. Г. Шенгели, № 165, стр. 163), а вследствие этого иногда даже «жалобными», «ноющими» и т. д. (как любят выражаться некрасоведы). Как совместить это ощущение с предложенной трактовкой дактилического словораздела в стихе как «облегчения»? По-видимому, дело здесь в том, что психологическая и фонетическая напряженность-ненапряженность не всегда тождественны. Они тождественны в прозе, где предударные слоги слова не только психологически воспринимаются более напряженно, чем послеударные, но и фонетически звучат более отчетливо (по известному закону о распределении силы редукции; ср. В. Баевский, № 6). Но они не тождественны в стихе, где метрическая соотнесенность слогов заставляет их звучать

в принципе одинаково, с равной фонетической отчетливостью. В стиховом слове с длинной послеударной частью слоги ее по закону языка стремятся редуцироваться, но по закону стиха должны произноситься с отчетливостью, которая кажется тем более «насильственной», чем длиннее слово; стих «Как демоны глухонемые» казался поэтам и стиховедам начала XX в. вполне благозвучным, но экспериментальный стих В. Чудовского «Исследователями таин» (№ 161, стр. 91) вызывал у всех, начиная с автора, единодушное осуждение. Это и есть фонетическая напряженность; она — не отрицание, а прямое следствие психологической облегченности долгих словесных окончаний в условиях стиха.

Еще раз подчеркиваем, что в этих рассуждениях всюду идет речь лишь о массовых, постоянных тенденциях ритма словоразделов в стихе; выразительный эффект отдельных словоразделов или словораздельных рядов, контрастно противопоставляемых общему фону, должен исследоваться отдельно и иными приемами. Первый, еще неловкий образец такого разбора был в свое время сделан А. Белым как раз на нашем материале — на отрывке из «Мороза, Красного носа» (№ 9, 242—253). Можно надеяться, что изучение выразительности словоразделов, давшее интересные наблюдения над двусложниками и прозой[12], не оставит без внимания и трехсложные размеры.

§ 61. В заключение приведем расчетные и действительные данные о словоразделах в двух размерах, привлекавшихся нами для сравнения,— в 3-стопном дактиле и в 4-стопном амфибрахии с мужским окончанием. Для большей сопоставимости расчетных цифр с действительными в расчет не были включены пропуски схемных ударений внутри стиха. Теоретическая встречаемость указана в процентах, действительная — в абсолютных цифрах (табл. 10, 11).

Вот суммарное отношение словоразделов М, Ж, Д в 3-стопном дактиле:

	м	ж	д
Теоретически	20,9	61,1	18,0
Некрасов	23,3	52,0	24,7

[12] С. М. Бонди блестяще показал, что в песне Мери из «Пира во время чумы» идиллическая часть построена на совпадениях, а трагическая — на несовпадениях словоразделов со стопоразделами; С. П. Бобров установил связь распределения словоразделов и содержания эпизодов в «Даме с собачкой» (см. С. П. Бобров, № 19, I, стр. 82, 96).

Таблица 10

3-стопный дактиль

Словоразделы	Примеры	Окончания: Теоретически М	Ж	Некрасов М	Ж
ММ	Вот наконец приезжает	3,0	2,7	17	15
МЖ	Так постепенно в полвека	5,8	5,0	23	19
МД	Стал на скамеечку челна	0,8	1,6	8	6
ЖМ	Барку ведут бечевою	13,2	11,9	28	24
ЖЖ	Саша тоскливо вздыхает	24,6	21,4	53	50
ЖД	Образ распятого бога	3,8	7,8	15	28
ДМ	Заново дом убирая	2,1	2,0	11	7
ДЖ	Вырастешь, Саша, узнаешь	9,8	8,5	37	44
ДД	Мельницу выстроят скоро	1,6	3,4	8	15
—М	Повеселел, оживился	9,5	8,5	13	5
—Ж	И отвернулся папаша	22,2	19,7	15	13
—Д	Тысячелетнюю муку	3,6	7,5	3	6
	Всего	—	—	231	232

Вот суммарное соотношение словоразделов М, Ж и Д в 4-стопном амфибрахии (табл. 11а).

Оба размера обнаруживают те же особенности, которые мы видели в 3-стопном амфибрахии и анапесте. Тенденция к падению женских и усилению дактилических словоразделов (отклонение действительных величин от расчетных) в 3-стопном дактиле оказывается еще сильней, чем в амфибрахии и анапесте,— по-видимому, здесь ее поддерживает тенденция к стопобойному членению строк. В 4-стопном амфибрахии она также сохраняется, но любопытно варьируется по стопам. В таблице 12 даны средние для трех поэтов отклонения действительных частот от расчетных на каждом разрезе (и для сравнения — такие же цифры по мужским строкам 3-стопного амфибрахия наших 8 поэтов).

Для последнего разреза в 4-стопном амфибрахии характерно падение Ж и усиление Д (и в меньшей степени — М), для среднего разреза — усиление М за счет Ж и Д, для первого — усиление Д за счет М. На последнем разрезе такую тенденцию мы уже видели в 3-стопных размерах; на среднем разрезе такая тенденция явно вызвана стремлением уподобить конец первого полустишия концу второго

Таблица 11

4-стопный амфибрахий с мужским окончанием

Словоразделы	Примеры	Авторы: *Теоретически*	Жуковский	А. К. Толстой	Некрасов
МММ	Сергей Трубецкой, Артамон Муравьев	3,0	4	13	16
ММЖ	Отца моего осыпали хвалой	5,8	29	34	34
ММД	Творя чудеса, девятнадцати лет	0,8	4	8	3
МЖМ	Сергей на одежду свою показал	5,8	13	34	46
МЖЖ	Шаги постепенно смолкали вдали	10,7	24	46	68
МЖД	Потом в каземате священником был	1,6	4	19	16
МДМ	Куда? — изумившийся граф вопросил	0,8	2	7	3
МДЖ	Пускай долговечнее мрамор могил	3,5	2	15	19
МДД	У нас революцию сделала знать	0,5	3	3	3
ЖММ	Обмерзли усы, борода ямщика	2,1	15	31	30
ЖМЖ	Угрюмо шумят строевые леса	4,0	30	36	58
ЖМД	И реки давно накопившихся слез	0,5	6	14	8
ЖЖМ	Святая, святая была тишина	10,4	33	56	79
ЖЖЖ	Спасибо, солдатик! спасибо, родной!	19,3	51	81	96
ЖЖД	Покинув привычный, насмешливый тон	3,0	13	42	29
ЖДМ	Вздыхает дорогою он тяжело	1,6	4	17	8
ЖДЖ	Напрасна великая жертва твоя	7,0	6	26	42
ЖДД	Минуты мучительно медленно шли	1,2	1	11	10
ДММ	Волконская! — вдруг закричал Трубецкой	0,8	2	10	11
ДМЖ	В Италии год Зинаида жила	1,6	2	21	19
ДМД	Припомнила я ту последнюю ночь	0,2	1	4	6
ДЖМ	И чудные звуки лились без конца	3,8	17	28	46
ДЖЖ	Измучена телом, убита душой	7,0	29	53	43
ДЖД	С участием брата напутствовал он	1,1	7	14	12
ДДМ	И тихого ангела бог ниспослал	0,6	3	4	4
ДДЖ	Коллекцию бабочек, флору Читы	2,8	6	8	20
ДДД	На хижину сыпался розовый блеск	0,5	2	3	3
	Всего	—	313	638	732

полустишия; на I разрезе причины отклонений от вероятности неясны. Изучение 4-стопных трехсложных размеров еще впереди.

§ 62. *Сверхсхемные ударения в метрическом слове.* Мы знаем, что метрическое слово может состоять из одного

Таблица 11а

Авторы	Словоразделы								
	На I разрезе			На II разрезе			На III разрезе		
	м	ж	д	м	ж	д	м	ж	д
Теоретически	32,5	49,1	18,4	18,8	62,7	18,5	28,9	61,7	9,4
Жуковский	27,2	50,8	22,0	29,7	61,0	9,3	29,7	57,2	13,1
А. К. Толстой	28,1	49,2	22,7	26,8	58,4	14,8	31,3	50,0	18,7
Некрасов	28,4	49,2	22,4	25,3	59,4	15,3	33,2	54,5	12,3

Таблица 12

Словоразделы	4-ст. амфибрахий			3-ст. амфибрахий	
	Разрезы			Разрезы	
	I	II	III	I	II
М	—4,6	+7,8	+2,5	—2,3	+0,5
Ж	+0,6	—2,8	—7,6	—3,2	—4,3
Д	+4,0	—5,0	+5,1	+5,5	+3,8

фонетического слова («простые» метрические слова) или из нескольких («составные» метрические слова), группирующихся вокруг того фонетического слова, ударение которого совпадает с иктом; среди этих нескольких слов могут быть полноударные и двойственные, а примыкать к главному они могут или проклитически, или энклитически. Различные комбинации фонетических слов в метрическом слове уже были перечислены в § 51; в таблице 13 показано, как часто встречаются эти комбинации в реальном стихе. В отличие от § 51, здесь среди сверхсхемных слов двойственные и полноударные учитываются порознь (в таблице полноударные подчеркнуты). Здесь перечислены только те виды составных метрических слов, которые действительно встречаются в нашем стихотворном материале; все остальные упоминаются в ней как «прочие». В качестве материала по XIX в. взяты анапест и амфибрахий Некрасова, по XX в. — анапест Блока и амфибрахий Белого; для сравнения приводятся цифры по 4-стопному

Таблица 13

Схема	Примеры	Модель		Анапест		Амфибрахий		4-ст. ямб
		Языковая	Речевая	Некрасов	Блок	Некрасов	Белый	
∠	день	100	159	71	111	52	155	219
∠∪	голос	86,9	286	194	259	184	154	328
∠ ∣ ∪́	день был	8,5	5	1	—	1	—	1
	Прочие	4,6	2	—	—	—	—	—
	Всего	100	293	195	259	185	154	329
∪∠	весна	87,2	689	316	412	515	553	722
∪́ ∣ ∠	твой взор	8,3	36	13	9	16	16	35
	здесь царь	4,5	33	2	1	3	11	9
	Всего	100	748	331	422	534	580	766
∠ ∪∪	розовый	46,5	44	27	54	34	56	113
∠∪ ∣ ∪́	время их	10,9	1	1	—	1	—	—
∠ ∣ ∪∪́	лик ее	6,6	—	—	1	—	—	—
	Прочие	36,0	11	—	—	—	—	—
	Всего	100	56	28	55	35	56	113
∪∠∪	дорога	71,6	654	295	407	591	724	745
∪́ ∣ ∠∪	твой голос	8,5	52	17	15	33	60	76
	там пляшет	4,5	25	2	4	22	16	32
∪∠ ∣ ∪́	осел мой	8,8	16	2	2	19	32	11
	огонь *там*	4,7	7	—	—	—	2	—
∪́ ∣ ∠ ∣ ∪́	*так* пал он	0,7	—	—	—	—	1	—
	Прочие	1,2	1	—	—	—	—	—
	Всего	100	755	316	428	665	835	864
∪∪∠	человек	50,7	456	280	377	167	109	174
∪́ ∣ ∪∠	я умчусь	10,3	47	35	54	10	7	—
	путь степной	5,6	34	26	17	3	—	—
∪́∪ ∣ ∠	каждый раз	3,1	14	16	12	—	—	—
	черный сон	12,2	36	24	29	—	—	—
∪∪́ ∣ ∠	твои сны	6,0	28	1	4	1	7	—
	и вот здесь	9,9	15	—	—	—	1	—
∪́ ∣ ∪́ ∣ ∠	ты всё та	1,0	4	1	1	—	—	—
	вот я вновь	0,6	6	2	4	—	—	—
	Прочие	0,6	5	—	—	—	—	—
	Всего	100	645	385	498	181	124	174
∪∠∪∪	видение	39,3	179	65	92	171	240	68
∪́ ∣ ∠∪∪	лишь пристальный	4,3	11	3	5	11	15	2
	ночь кинула	2,3	6	—	—	5	9	1
∪∠∪ ∣ ∪́	задернул я	8,6	9	1	3	14	1	—
	раздался *вдруг*	4,6	5	—	—	—	1	—
∪́ ∣ ∠∪ ∣ ∪́	где в душу мне	1,1	1	—	—	—	2	—

Схема	Примеры	Модель		Анапест		Амфибрахий		4-ст. ямб
		Языковая	Речевая	Некрасов	Блок	Некрасов	Белый	
∪∠ | ∪∪́	кусал его	6,4	4	—	—	18	5	—
	того *гляди*	10,6	18	—	—	1	—	—
∪́ | ∠ | ∪∪́	где дом его	0,6	1	2	—	1	—	—
	Прочие	22,2	14	—	—	—	—	—
	Всего	100	248	71	100	221	273	71
∪∪∠∪	перемена	44,4	352	364	451	182	185	133
∪́|∪∠∪	твой разящий	7,9	33	55	70	11	16	—
	день настанет	4,2	23	41	78	1	1	—
∪́∪|∠∪	эта участь	2,9	21	28	34	5	5	—
	слышны гуды	11,5	54	45	59	—	1	—
∪∪́|∠∪	твои очи	5,6	47	11	15	16	9	—
	и ждет казни	9,4	62	—	—	—	1	—
∪́|∪́|∠∪	ты был полон	1,0	3	4	3	1	—	—
	шлейф твой с кресел	0,5	3	9	7	—	—	—
	ах, что значит	0,3	2	—	1	—	—	—
∪∪̋∠|∪́	государь мой	4,7	12	16	20	3	2	—
∪́|∪∠|∪́	весь народ наш	1,0	2	—	—	1	—	—
	ты зажег их...?	0,5	—	2	2	—	—	—
∪́∪|∠|∪́	если дух твой	1,0	—	—	1	—	—	—
	разве рад я	0,5	2	2	2	—	—	—
	Прочие	5,0	9	—	—	—	—	—
	Всего	100	625	577	743	220	220	133
∪∪∠∪∪	потаенная	24,3	88	98	143	10	29	—
∪́ | ∪∠∪∪	вся окутана	4,5	4	17	23	—	—	—
	глас молитвенный	2,5	6	8	9	—	1	—
∪́∪ | ∠∪∪	эти сонные	1,6	8	13	22	1	—	—
	звезды светлые	6,5	13	33	25	—	—	—
∪∪́| ∠∪∪	в твоем голосе	3,0	16	2	10	2	3	—
∪́|∪́|∠∪∪	все, кем славилась	0,4	—	2	—	—	—	—
	ждал я светлого	0,2	2	1	3	—	—	—
∪∪∠∪ | ∪́	проходила ты	5,8	3	13	15	2	2	—
∪∪∠ | ∪∪́	узнаю тебя	3,6	9	4	10	1	1	—
∪∪∠ | ∪́∪	иль опять это	1,9	3	—	1	—	—	—
	разуметь *надо*	7,7	11	1	—	—	—	—
∪́|∪∠|∪∪́	ан нашел тебя	0,8	1	1	1	—	—	—
∪́|∪∠∪|∪́	*пусть* заменят нас	0,5	—	—	1	—	—	—

Схема	Примеры	Модель		Анапест		Амфибрахий		4-ст. ямб
		Языковая	Речевая	Некрасов	Блок	Некрасов	Белый	
	нет, не видно *там*	0,2	—	—	2	—	—	—
◡́◡ | ∠◡ | ◡́	только ладан твой	0,4	—	—	1	—	—	—
	дивный голос твой	1,6	—	1	1	—	—	—
◡́◡ | ∠ | ◡◡́	будто все еще	0,2	—	—	1	—	—	—
◡́◡ | ∠ | ◡́◡	*разве* дом этот	0,5	—	—	1	—	—	—
◡◡́ | ∠ | ◡◡́	она жжет меня	0,4	—	—	1	—	—	—
◡◡∠ | ◡́ | ◡́	подавал ты мне	0,5	—	1	—	—	—	—
	Прочие	32,9	40	—	—	—	—	—
	Всего	100	204	195	270	16	36	—
	Итого	—	3733	2169	2880	2109	2433	—

ямбу поэмы Некрасова «Несчастные». В столбце «речевая модель» — цифры по «самородным» амфибрахиям и анапестам из «Тонкого человека». В столбце «языковая модель» показатели даны в процентах, в остальных столбцах — в абсолютных числах.

В этой таблице представляют интерес два аспекта: (1) соотношение метрических слов разного слогового состава и (2) соотношение метрических слов разного словесного заполнения. На третий аспект (3), характеристику синтаксических связей внутри метрических слов и между ними, мы можем пока указать лишь попутно.

§ 63. Давно было замечено, что ритмический словарь прозы и разных стихотворных размеров неодинаков и что неодинаковость эта в значительной степени зависит от характера анакрусы в стихе: внутри стиха слова располагаются свободнее, в зачине стиха они должны укладываться своими началами в единообразное начало стиха (Б. Томашевский, № 147, стр. 104—106; В. Чудовский, № 161, стр. 82—95; Г. Шенгели, № 163, стр. 23—28; В. Никонов, № 106, ср. также тонкие замечания С. П. Боброва, № 18,

стр. 116—118). Наши подсчеты подтверждают это. Таблица 14 показывает состав ритмического словаря прозы (первые 2000 слов «Тонкого человека») и ритмического словаря ритмической прозы (первые 4000 слов романа «Маски»), 4-стопного ямба, 3-стопного анапеста и 3-стопного амфибрахия (по предыдущей таблице); все показатели — в процентах. Для экономии места в таблицу введены также данные по словарю дольника; о них речь будет дальше (§ 82).

Картина очень пестрая: показатели амфибрахия очень не похожи на показатели анапеста (зато отчасти похожи на показатели ямба), а те и другие вместе — на показатели прозы. Но выделим порознь показатели первого, второго и третьего слова в амфибрахии и анапесте, а для сравнения возьмем не весь словарь 4-стопного ямба, а с изъятием первых слов во всех стихах, и картина сразу прояснится (см. табл. 15).

На I стопе в амфибрахии и в анапесте могут стоять метрические слова только трех типов, для кождого размера иных; этого требует единообразие анакрусы. На III стопе могут стоять метрические слова шести типов, для обоих размеров одинаковых; этого требует единообразие окончаний. И только на средней стопе стих располагает свободно всеми девятью типами метрических слов; и оказывается, что здесь словарь у двух трехсложных размеров почти тождествен, близко совпадает со словарем ритмической прозы Белого (которая по существу и представляет собой вереницу «средних стоп» бесконечно тянущейся метрической строки) и сравнительно недалек от словаря прозы и неначальных слов 4-стопного ямба (который тоже с отсечением начальных слов утрачивает наиболее своеобразные свои приметы). Итак, отметим особое положение начального слова в стихотворной строке: его метрический тип задан особенно жестко.

§ 64. Главный интерес для нас представляет словесное заполнение метрических слов разных типов: именно от этого зависит появление и расположение сверхсхемных ударений в наших размерах.

Рассматривая таблицу 13, легко заметить, что (а) во многих строках реальная встречаемость вариаций явно ниже, чем ожидаемая по языковой и речевой модели,— особенно это видно, когда сверхсхемные ударения (б) представлены полнозначными, безусловно-ударными словами;

Таблица 14

Число слогов	Место ударения	Примеры	Виды речи						
			Проза	Ритм. проза	4-ст. ямб	3-ст. амфибрахий	3-ст. анапест	3-иктный дольник: с 1-сл. анакрусой	3-иктный дольник: с 2-сл. анакрусой
1	1	день	7,5	6,2	7,7	2,5	3,3	8,2	6,0
2	1	голос	14,5	14,1	11,5	8,8	9,0	11,5	9,9
	2	весна	19,6	12,1	26,8	25,3	15,2	37,2	18,4
3	1	розовый	7,3	9,7	4,0	1,7	1,3	0,7	0,6
	2	дорога	14,4	15,7	30,1	31,5	14,6	20,8	15,0
	3	человек	10,0	6,9	6,1	8,6	17,7	7,9	16,5
4	1	выделенный	0,8	0,5	0,2	—	—	—	—
	2	видение	7,4	10,7	2,5	10,5	3,3	6,8	0,5
4	3	перемена	6,6	10,4	4,6	10,4	26,6	4,9	23,3
	4	остановить	1,8	1,3	2,4	—	—	0,6	0,8
5	2	таинственные	1,3	0,9	0,2	—	—	0,7	—
	3	потаенная	4,3	6,7	—	0,8	9,0	—	7,2
	4	великолепный	12,0	2,3	3,0	—	—	0,5	1,0
6	4	перелетающий	1,2	1,5	0,8	—	—	—	—
7	4	испепеляющие	—	0,1	0,1	—	—	—	—
Прочие типы слов			1,3	0,9	—	—	—	0,2	1,3

Таблица 15

Число слогов	Место ударения	Амфибрахий. Позиции			Анапест. Позиции			4-ст. ямб
		I	II	III	I	II	III	
1	1	—	4,0	3,4	—	3,6	6,2	11,0
2	1	—	14,6	11,6	—	13,4	13,5	16,6
	2	26,6	19,9	29,5	—	18,5	27,3	20,1
3	1	—	5,0	—	—	3,9	—	5,7
	2	49,8	22,1	22,8	—	20,9	22,8	23,1
	3	—	8,8	16,9	29,9	8,0	15,4	8,8
4	2	23,6	7,8	—	—	9,8	—	3,3
	3	—	15,5	15,8	29,2	15,8	14,8	6,7
5	3	—	2,3	—	20,9	6,1	—	—

Таблица 16

Тип слова	В том числе	Модель		Размеры			
				Анапест		Амфибрахий	
		Языковая	Речевая	Некрасов	Блок	Некрасов	Блок
—∪	составных	13,1	2,4	0,5	—	0,5	-
	тяжелых	35,0	28,5	—	—	—	-
∪—	составных	12,8	7,9	4,5	2,4	3,6	4,7
	тяжелых	62,5	39,0	13,5	10,0	16,0	41,0
—∪∪	составных	53,5	21,4	3,5	1,8	2,9	—
	тяжелых	59,0	91,5	—	—	—	—
∪—∪	составных	28,4	13,4	6,7	4,9	11,1	13,3
	тяжелых	52,5	32,5	9,5	19,0	30,0	17,0
	энклитик	56,5	24,0	9,5	9,5	25,5	31,5
∪∪—	составных	49,3	29,3	36,9	24,3	7,9	12,1
	тяжелых	59,0	51,0	61,0	41,5	21,5	6,5
	пр.-ямбич.	15,9	6,6	0,3	0,8	0,6	6,4
∪—∪∪	составных	60,7	27,8	8,5	8,0	22,6	12,1
	тяжелых	59,5	56,5	—	—	12,0	30,0
	энклитик	89,0	75,5	50,0	37,0	68,0	27,0
∪∪—∪	составных	55,6	43,6	37,0	39,4	17,3	15,9
	тяжелых	61,5	56,0	46,5	51,0	2,5	8,5
	энклитик	25,5	9,0	9,5	8,6	10,5	5,7
	пр.-ямбич.	15,0	17,4	1,9	2,0	7,3	4,6
∪∪—∪∪	составных	75,7	56,9	49,7	47,0	37,5	19,5
	тяжелых	68,0	62,0	45,5	33,0	—	14,5
	энклитик	69,5	49,0	21,5	27,5	50,0	43,0
	пр.-ямбич.	8,1	12,7	1,0	3,8	12,5	8,3
Всего	составных	—	22,8	21,9	20,9	9,9	10,0
	тяжелых	—	53,0	45,5	42,5	17,0	19,5
	энклитик	—	30,8	14,1	14,7	36,5	27,8
	пр.-ямбич.	—	12,1	1,2	2,1	4,6	5,5

(в) когда они присоединяются к схемному ударению метрического слова энклитически; (г) а при проклитическом присоединении — когда они выражены ямбическим словом («*и ждет* казни»). Именно избеганием таких вариаций метрических слов отличаются реальные стихи от извлеченных из прозы «самородных» амфибрахиев и анапестов нашей речевой модели.

Сгруппируем материал нашей таблицы по этим четырем признакам и представим его в процентах: (а) долю состав-

ных метрических слов — от всех метрических слов данного типа; (б, в, г) долю сверхсхемных ударений на полнозначных, энклитически присоединенных и проклитически-ямбических словах — от всех составных метрических слов данного типа (см. табл. 16).

Таблица подтверждает наше предположение: эмпирические показатели всех выделенных нами категорий составных метрических слов оказываются ниже теоретических: эти категории слов в стихе избегаются. При этом в амфибрахии больше избегаются составные слова в целом и тяжелые сверхсхемные ударения, а в анапесте — энклитические и проклитически-ямбические сверхсхемные ударения. Между стихом Некрасова, с одной стороны, и стихом Блока и Белого, с другой стороны, существенной разницы нет: стих XIX в. здесь не отличается от стиха XX в.

Кроме того, таблица позволяет сделать еще два наблюдения.

Во-первых, между показателями языковой модели и речевой модели заметна существенная разница: в речевой модели они ниже. Падение избегаемых в стихе словосочетаний начинается, так сказать, еще до стиха, в обычной связной речи. По-видимому, это означает, что уже в обычной связной речи проявляются зачатки каких-то ритмических тенденций — в частности, избегание скоплений коротких (1—2-сложных) слов, особенно — полнозначных. Очевидно, это следствие синтаксического строения русской речи; метрический ритм стиха подхватывает и развивает то, что уже намечалось в синтаксическом ритме речи. Но дальше этого предположения мы идти не можем: проблема «ритм и синтаксис» еще слишком неисследована.

Во-вторых, между показателями по амфибрахию и по анапесту (особенно это относится к показателям тяжелых сверхсхемных ударений) в некоторых типах метрических слов тоже заметна существенная разница: в ямбических, амфибрахических, 2-пеонических словах выше показатели амфибрахия, в анапестических, 3-пеонических и пятисложных словах выше показатели анапеста. Причину легко понять: именно этим трем типам слов принадлежит I стопа в каждом размере; стало быть, именно на I стопе и сосредоточиваются составные вариации метрических слов. Это действительно так: например, в анапесте Блока из 121 составных слов анапестического типа 108 стоят на I стопе,

в амфибрахии Некрасова из 74 составных метрических слов амфибрахического типа 60 стоят на I стопе. Обобщенные показатели этого распределения будут даны в § 67, пока же опять отметим особое положение начального метрического слова в стихотворной строке: оно легче всего становится составным и принимает сверхсхемные ударения. По-видимому, можно сказать, что на I стопе относительно жесткая заданность типа метрического слова компенсируется относительной свободой его внутреннего заполнения.

Наконец, заметим, насколько бедными выглядят рядом с составными метрическими словами трехсложников составные метрические слова ямбов (последний столбец таблицы 13). Это понятно: сверхсхемные ударения в них могут падать только на 1-сложное слово и только на слог, смежный с иктом,— иначе они придутся на следующий икт и отъединятся в самостоятельное метрическое слово. Таким образом, сравнительное богатство типов метрических слов в ямбе по сравнению с трехсложниками (14 против 9, по таблице 14) [13] окупается сравнительной бедностью вариантов внутреннего строения этих слов (16 против 47, по числу строк в таблице 13).

§ 65. Мы выделили четыре признака, по которым обнаруживается несовпадение теоретических и действительных показателей сверхсхемных ударений, обнаруживаются специфические тенденции стихотворного ритма. Можно ли свести их к одной общей закономерности? Думается, что можно. Эта закономерность такова: трехсложные размеры избегают сверхсхемных ударений на слабых местах стиха, и избегают тем больше, чем эти ударения ощутимее.

Ритм стиха держится на противоположении сильных и слабых мест в стихе. В трехсложных размерах сильное место заполняется обязательно-ударным слогом. Чтобы противопоставление было отчетливей, слабые места стремятся заполниться безударными слогами. Поэтому сверхсхемные ударения вообще избегаются в стихе; поэтому доля составных метрических слов в стихе оказывается ниже теоретической вероятности. Это первый из отмеченных нами признаков.

---

[13] Ср. таблицу Г. Шенгели (№ 163, стр. 73) с решительным выводом о преимуществах ямба.

Ударения на полнозначных словах более ощутимы, чем на двойственных. Поэтому в первую очередь стих стремится избежать сверхсхемных ударений на полнозначных, безусловно-ударных словах. Мы видели, что на схемных ударениях доля безусловно-ударных слов оказывается выше вероятности (§ 56); теперь мы видим, что на сверхсхемных ударениях она оказывается ниже вероятности. Это второй из отмеченных нами признаков.

Ударения на энклитиках более ощутимы, чем ударения на проклитиках. Причина этого — в том, что в естественном произношении послеударная часть слова произносится более редуцированно, чем предударная; поэтому появление на ней сверхсхемного ударения ощущается бóльшим контрастом. Из-за этого сверхсхемные ударения на энклитиках избегаются в стихе в большей степени. Это третий из отмеченных нами признаков [14].

Ударения на 2-сложных словах более ощутимы, чем на 1-сложных (уже в силу того, что в 2-сложных словах они фонологичны, а в 1-сложных нет). Поэтому, хотя стык сверхсхемного ударения со схемным ударением своего метрического слова еще допускается при 1-сложной проклитике или энклитике («лишь пристальный», «говорил ей»), но при ямбической проклитике или хореической энклитике он ощущается уже слишком резким («она жжет меня», «разве дом этот» — стык ударений образуется в первом случае проклитикой, во втором энклитикой) и оттого избегается. Установилась эта тенденция не сразу: у Щербины еще не редкость такие стихи, как «*К чему* эти печальные платья, *К чему* лик свой прекрасный терзать?..» — но после Некрасова они исчезают. Это избегание ямбических проклитик — четвертый из отмеченных нами признаков [15].

---

[14] Любопытная аналогия имеется в античной метрике. Ямбический триметр строгого ритма (в трагедиях) состоял из трех диподий с главенствующим ритмическим ударением на I стопе в каждой; краткий слог I стопы мог подвергаться растяжению, краткий слог II стопы не мог (схема ⏓ ⏑́ ⏑—). Не имела ли здесь место «психологическая редукция» послеиктовой части диподии, препятствовавшая растяжению краткого слога?

[15] Не от этого ли происходят сдвиги словоразделов типа «Приходимая милая крошка», о которых приходилось упоминать в § 48? По-видимому, стык ударений «моя» и «милая» ощущается здесь слишком резким для слов, составляющих одно метрическое слово, но не слишком резким для слов, принадлежащих к

Все эти наблюдения над сверхсхемными ударениями в трехсложниках не новы. Еще Брюсов расклассифицировал различные случаи «ипостас» дактиля, амфибрахия и анапеста как «аналогичные метру» и «аномальные», т. е. неощутимо и ощутимо нарушающие гладкость стиха (№ 23, стр. 77—93; № 24, стр. 64, 80—94); потом Г. Шенгели свел эти случаи к нескольким типам, единым для всех трех размеров, и дал их звучанию объяснение с точки зрения «теории интенс», объяснение очень сложное и малоубедительное (систематизация — см. № 165, стр. 79—84; объяснение — № 163, стр. 66—72). Мы лишь привлекли количественные подсчеты (Брюсов ими не пользовался, Шенгели пользовался в данном случае очень мало) и рассмотрели явления с несколько иной точки зрения. Брюсов соотносил расположение сверхсхемных ударений со стопой, Шенгели — со словоразделом, мы — с метрическим словом, и это, как кажется, позволило яснее вскрыть общую закономерность, лежащую в основе различных рассматриваемых случаев.

§ 66. Составное метрическое слово (по нашей разметке) представляет собой совокупность нескольких слов, не только метрически, но и синтаксически связанных между собой теснее, чем с другими соседними словами. Таким образом, исследование словосочетаний, образующих одно метрическое слово, может стать удобным подступом к изучению сложнейшей проблемы «ритм и синтаксис». Мы не могли останавливаться на этом исследовании подробно; но даже самая поверхностная синтаксическая классификация выявляет несколько господствующих видов словосочетаний, различных в разных типах метрических слов.

Так, у Блока в 3-сложных составных словах типа «я умчусь» из 54 случаев 29 (т. е. 54%) образованы местоимением-подлежащим со сказуемым: «я умчусь», «я бежал», «я искал», «я пилю», «ты смела» и т. д.; в 4-сложных составных словах типа «я примчуся» этот вид словосочетаний уже занимает только 25 случаев из 70 (т. е. 36%), а в 5-сложных составных словах типа «мы встречаемся» — только 3 случая из 23 (т. е. 13%). Напротив,

---

разным метрическим словам; поэтому метрический словораздел смещается, чтобы разъять эти два слова и разнести их по разным метрическим словам, в угоду ритму и наперекор синтаксису.

сочетание местоимения-подлежащего со словом, отделяющим его от сказуемого,— «ты веслом/рассекала залив», «ты меня/обжигаешь глазами» — в 3-сложном метрическом слове случаи такого типа составляют лишь 11%, в 4-сложном — 11,5%, а в 5-сложном — 30%. Такое же ослабление синтаксической связности с удлинением метрического слова можно видеть и в сочетаниях определения с определяемым: сочетания «белый стан», «знойный день», «лишних роз» и т. д. образуют 41,5% 3-сложных метрических слов своего типа, сочетания «черный ворон», «зимний ветер» и т. д.— 44% 4-сложных метрических слов, а сочетания «в синем сумраке», «страшной памятью» — лишь 12% 5-сложных метрических слов своего типа. Любопытно также, что сочетания с местоимением «тот» («в том раю», «тот неяркий», «те высокие») составляют от 3-, 4- и 5-сложных метрических слов рассматриваемых типов соответственно 9,5%, 4,5% и 0%, тогда как сочетания с местоимением «этот» («в этот сад», «эта участь», «эти сонные») — соответственно 8,5%, 29,5% и 59%: одни убывают, другие прибывают.

Эти первые разрозненные наблюдения еще не дают права ни на какие обобщения, но они достаточно ясно показывают, каким интересным предметом для исследователя будет синтаксический анализ метрических слов и их сочетаний.

§ 67. *Сверхсхемные ударения в метрической строке.* Мы видели, что из трех метрических слов в стихе составным предпочтительно бывает первое. Найдем количественное выражение этого предпочтения. Вот количество составных метрических слов на всех позициях полноударных (только полноударных!) строк наших 11 поэтов. В первой строчке каждой рубрики указано количество всех сверхсхемных ударений, во второй — только тяжелых, полнозначных ударений; в первых трех столбцах — абсолютные цифры по трем метрическим словам, в четвертом — суммарный процент составных метрических слов от всех метрических слов, в пятом — процент составных метрических слов на I позиции от всех составных метрических слов (см. табл. 17).

По всем рубрикам видно, что составные метрические слова со сверхсхемными ударениями сосредоточиваются на I стопе, и тем больше сосредоточиваются, чем меньше общее число таких слов: если стих стремится избавиться

Таблица 17

3-ст. амфибрахий						3-ст. анапест					
Авторы	Метрические слова				I слово	Авторы	Метрические слова				I слово
	I	II	III	Всего			I	II	III	Всего	
Некрасов («Мороз Красный нос», 703 ст.)	116	65	21	9,6	57,5	Некрасов (723 ст.)	358	90	21	21,2	76,5
	27	5	3	1,7	77,9		199	8	3	9,6	95,0
Некрасов («Княгиня Волконская», 731 ст.)	201	122	62	17,6	52,5	Фет (421 ст.)	220	69	14	24,0	72,5
	41	5	7	2,4	77,5		89	10	1	7,8	89,0
А. К. Толстой (лирика, 395 ст.)	84	47	17	12,5	56,5	Блок, кн. I (233 ст.)	83	8	3	13,5	88,5
	18	3	2	1,9	78,5		27	—	—	3,9	100
А. К. Толстой (баллады, 550 ст.)	161	106	36	18,1	53,0	Блок, кн. II (261 ст.)	117	24	6	18,8	79,5
	32	4	2	2,3	84,5		54	1	—	7,0	98,0
Блок (459 ст.)	128	50	22	14,5	64,0	Блок, кн. III (468 ст.)	243	44	12	21,1	81,0
	28	2	3	2,4	85,0		119	4	1	8,8	96,0
Белый (811 ст.)	136	68	26	9,4	59,0	Белый (308 ст.)	150	41	30	24,0	68,0
	36	6	3	1,8	80,0		89	4	3	10,5	92,0
Пастернак (903 ст.)	287	114	59	16,8	63,0	Гумилев (1000 ст.)	566	138	44	24,9	74,5
	60	4	5	2,6	87,0		285	9	3	9,9	96,0
Заболоцкий (557 ст.)	102	38	6	8,7	70,0	Заболоцкий (700 ст.)	280	56	8	16,4	81,5
	19	3	—	1,3	86,5		133	1	—	6,4	99,5
Смеляков (844 ст.)	188	44	10	9,6	78,0	Межиров (482 ст.)	246	44	11	20,8	82,0
	15	—	—	0,6	100		130	2	3	9,3	96,5
Дудин (798 ст.)	140	29	4	7,2	81,0	Дудин (433 ст.)	140	16	2	12,2	88,5
	16	2	—	0,8	89,0		55	—	—	4,2	100

от сверхсхемных ударений, то они исчезают прежде всего на внутренних метрических словах и лишь в последнюю очередь на начальном.

Ту же картину мы находим и в более длинных размерах: 4-стопном амфибрахии и 5-стопном анапесте.

Таблица 17а

Авторы	Метрические слова						I слово
	I	II	III	IV	V	Всего	
Некрасов («Княгиня Волконская», 732 ст.)	201	128	118	29	—	16,2	47,2
	47	6	12	—	—	2,2	72,5
А. К. Толстой (баллады, 638 ст.)	162	106	114	30	—	16,2	39,4
	43	5	9	3	—	2,4	71,7
Никитин (664 ст.)	185	121	94	36	—	16,7	42,5
	79	29	14	5	—	4,8	62,0
Пастернак (335 ст.)	180	34	58	25	14	18,6	57,9
	127	10	22	8	—	10,0	76,0
Шенгели (400 ст.)	134	28	48	23	3	11,8	56,6
	82	13	14	4	—	5,7	72,6
Симонов (308 ст.)	197	36	107	43	14	25,8	49,6
	72	2	21	2	—	6,3	74,1

Процент составных метрических слов всюду понижается от I позиции к последней, причем в ходе этого понижения два самых заметных скачка наблюдаются после первой и перед последней позицией; в середине же стиха понижение совершается медленнее и даже порой нарушается подъемом в начале второго полустишия (III позиция в 4-стопном амфибрахии А. К. Толстого и отчасти Некрасова, III позиция в 5-стопном анапесте Пастернака, Шенгели и, особенно, Симонова): поэты, очевидно, испытывают склонность к таким симметричным зачинам полустиший, как «Где был мой рассудок? где были глаза?», «Разве можно не жечь, разве можно держать их в руках?» и пр.

Причина такого избегания составных метрических слов в конце стиха понятна: в конце стиха стоит константное ударение, отмечающее стихораздел, и оно должно выделяться в стихе особенно сильно; чтобы подчеркнуть его, конец стиха освобождается от затемняющих его сверхсхемных ударений.

В эволюции 3-стопного амфибрахия можно предположить тенденцию к постепенному облегчения стиха: Жуковский («Жалоба», «Ночь», «Ночной смотр») и Лермонтов («К портрету», «Воздушный корабль», «Тамара») дают 11% составных метрических слов, А. К. Толстой — 12,5%, и далее этот показатель плавно падает в последовательности Некрасов — Белый — Смеляков — Заболоцкий — Дудин; выбиваются из этого ряда своими высокими показателями Блок и особенно Пастернак. Для Пастернака, по-видимому, пропуски схемных ударений и обилие сверхсхемных были взаимодополняющими средствами для расшатывания традиционной плавности амфибрахического ритма:

Как буду в глаза *вам* смотреть,
Господне *как* чтить *буду* имя?
Позор *мне* и ныне и впредь
Пред мертвыми и пред живыми!
Как хлеб *есть*, *как* воду *мне* пить,
Даренья земли благодатной,
Когда *я* за всех, *может* быть,
Должник перед ней неоплатный?..

Эволюция 3-стопного анапеста тоже начинается обилием сверхсхемных ударений у Фета, а кончается малочисленностью их у Заболоцкого и Дудина; но на промежуточных стадиях эта эволюция не прослеживается — напротив, здесь мы встречаемся с удивительным развитием анапестов Блока в прямо противоположном направлении: от гладкого и плавного стиха I книги к «некрасовскому» обилию сверхсхемных ударений в III книге. Связь этих перемен в стихе с переменами в тематике — от «Прекрасной Дамы» к «Страшному Миру» — представляется несомненной. Разница звучания здесь уловима непосредственно на слух:

Пробивалась певучим потоком,
Уходила в немую лазурь,
Исчезала в просторе глубоком
Отдаленным мечтанием бурь...
(1902)

Он не весел — *твой* свист замогильный...
Чу! опять — бормотание шпор...
Словно змей, *тяжкий*, сытый и пыльный,
Шлейф твой с кресел ползет на ковер...
(1911)

4-стопный амфибрахий интересен тем, что по сравнению с 3-стопным процент сверхсхемных ударений в нем выше — особенно у Никитина, который, сознательно прозаизируя стих, усердно отяжеляет все слабые места («*Эх*, жаль,— *купец* думал,— дела в беспорядке: В другой *раз тут* нечего будет купить; *Ну*, если б я знал, что пчелинец в упадке,— *Мне* в мутной воде *рыбу* легче б ловить...»). Еще интереснее, что 3-стопный амфибрахий, попадая в чередование с 4-стопным, сам подчиняется его отяжеленному ритму: 3-стопные строки из «Княгини Волконской» Некрасова и баллад А. К. Толстого по обилию сверхсхемных ударений гораздо ближе к 4-стопным строкам тех же произведений, чем к чистому трехстопнику «Мороза Красного носа» и лирики Толстого. Было бы очень интересно обследовать, за счет каких частей речи образуется этот избыток сверхсхемных ударений в балладах и в «бабушкиных записках»: не может ли это выявить разницу поэтического синтаксиса в лирике и эпосе?

5-стопный анапест за недолгое время успевает претерпеть любопытную эволюцию, заметную даже на том небольшом материале, который мы привлекли. У Пастернака он насыщен и перенасыщен сверхсхемными ударениями, особенно тяжелыми (самый высокий показатель в нашем материале) — Пастернак явно компенсирует однообразие стопобойных словоразделов (подчеркнутых графикой коротких строчек) разнообразием сверхсхемных ударений после них: «*Двери* врозь./ *Вздох* в упор.../ *Кольты* прочь,/ *Польта* на пол.../ *Эхом* в ночь:/ «*Третий* курс...» и т. п. Шенгели, взявшись за этот размер после Пастернака, ставит себе противоположную задачу — сделать длинный стих легким и плавным: он резко снижает число сверхсхемных ударений в нем (самый низкий показатель в нашем материале по анапесту) и печатает длинные строки, не дробя. Наконец, Симонов воспринимает этот размер как уже разработанный и экспериментального интереса не представляющий и поэтому идет по среднему пути: сверхсхемных ударений у него много (как у Пастернака, и даже больше), но тяжелых среди них мало (как у Шенгели), и они не рассредоточены по всему стиху, а собраны на I и III позиции, в зачине первого и второго полустиший; соответственно и печатает свои пятистопники он не враздробь, как Пастернак, и не в одну строку, как Шенгели, а в две строки по полусти-

шиям. Так даже графическое оформление стиха оказывается тесно связано с особенностями его ритма.

Итак, расположение сверхсхемных ударений в метрической строке обнаруживает ясную тенденцию к отяжелению начала стиха и облегчению конца стиха. Точно таким же образом расположение строк со сверхсхемными ударениями в четверостишии обнаруживает аналогичную тенденцию к отяжелению начала строфы и облегчению конца строфы: одно и то же движение идет и по горизонтали и по вертикали. Не будем приводить всех цифр, а ограничимся самыми представительными — тяжелыми, полнозначными ударениями на анакрусе в четырех строках четверостишия. Мы увидим, что первая строка всюду тяжелее третьей, а вторая почти всюду (исключения — Белый и Пастернак) тяжелее четвертой. Вот абсолютные цифры (в скобках при имени автора — общее число учтенных четверостиший).

Таблица 18

Размеры и авторы	Строки			
	I	II	III	IV
3-ст. амфибрахий				
Некрасов (154)	12	5	5	3
Белый (118)	11	4	5	5
Смеляков (207)	7	1	5	1
Дудин (181)	7	3	0	0
3-ст. анапест				
Некрасов (164)	58	41	33	32
Блок (165)	48	35	39	26
Гумилев (250)	108	61	54	38
Заболоцкий (153)	45	20	33	20
5-ст. анапест				
Пастернак (84)	42	41	40	44
Шенгели (100)	26	22	24	10

§ 68. До сих пор речь шла о распределении сверхсхемных ударений по метрическим словам в строке. Теперь можно поставить вопрос о распределении сверхсхемных ударений *по слогам* в строке. Вот абсолютные

цифры по Некрасову, Блоку и Белому: первые две строки — сверхсхемные ударения в 1-сложных словах (общая сумма, и в том числе тяжелые), вторые две строки — сверхсхемные ударения в 2-сложных словах (общая сумма, и в том числе тяжелые).

Таблица 19

Размеры и авторы		Сверхсхемные ударения					
3-ст. амфибрахий: слоги		1	3	4	6	7	
Некрасов (703 ст.)	в 1-сложных	71	37	21	14	16	
	тяжелых	26	3	2	1	2	
	в 2-сложных	—	6	33	0	6	
	тяжелых	—	0	1	0	0	
Белый (811 ст.)	в 1-сложных	105	35	28	15	12	
	тяжелых	33	4	3	0	3	
	в 2-сложных	—	4	17	2	9	
	тяжелых	—	1	0	0	2	
3-ст. анапест: слоги		1	2	4	5	7	8
Некрасов (723 ст.)	в 1-сложных	157	17	38	36	19	15
	тяжелых	71	0	3	2	2	1
	в 2-сложных	165	4	16	13	1	5
	тяжелых	123	1	3	0	0	0
Блок (962 ст.)	в 1-сложных	216	18	47	34	10	14
	тяжелых	84	1	0	6	0	1
	в 2-сложных	174	12	14	28	2	4
	тяжелых	116	0	1	0	0	0

То же в процентах и в сопоставлении с расчетами по языковой и по речевой модели (см. табл. 19а).

Далее вспомним выведенные нами в § 56 теоретические и реальные показатели соотношения тяжелых и легких ударений на сильных, иктовых позициях и включим их в суммарные показатели предыдущих таблиц. Мы получим сопоставление теоретической и действительной ударности каждого слова в 3-стопном анапесте и амфибрахии (см. табл. 20 и 20а).

Для наглядности прилагаем сопоставление теоретической и действительной ударности (на примере анапеста Блока) в виде графика на стр. 191.

Таблица 19а[16]

Размеры и авторы		Сверхсхемные ударения					
3-ст. амфибрахий: слоги		1	3	4	6	7	
Языковая модель	в 1-сложных	14,2	13,1	10,9	12,6	11,1	
	тяжелых	5,0	4,6	3,8	4,4	3,9	
	в 2-сложных	—	7,5	8,0	7,1	7,4	
	тяжелых	—	6,0	5,0	5,7	4,6	
Речевая модель	в 1-сложных	10,0	7,1	6,4	5,7	3,8	
	тяжелых	4,2	2,8	2,3	2,8	0,7	
	в 2-сложных	—	2,8	5,7	5,1	5,7	
	тяжелых	—	1,5	3,2	4,7	2,5	
Некрасов	в 1-сложных	10,1	5,3	3,0	2,0	2,3	
	тяжелых	3,7	0,4	0,3	0,1	0,3	
	в 2-сложных	—	0,9	4,7	0	0,9	
	тяжелых	—	0	0,1	0	0	
Белый	в 1-сложных	12,9	4,3	3,5	1,9	1,5	
	тяжелых	4,1	0,5	0,4	0	0,4	
	в 2-сложных	—	0,5	2,1	0,2	1,1	
	тяжелых	—	0,1	0	0	0,2	
3-ст. анапест: слоги		1	2	4	5	7	8
Языковая модель	в 1-сложных	16,8	1,9	11,2	8,5	12,6	11,1
	тяжелых	5,9	0,7	3,9	3,0	4,4	3,9
	в 2-сложных	15,1	16,6	7,1	4,5	7,1	7,4
	тяжелых	12,1	10,4	5,7	2,8	5,7	4,6
Речевая модель	в 1-сложных	11,3	2,2	7,2	5,2	7,5	5,4
	тяжелых	5,2	0,4	2,3	1,4	2,9	2,2
	в 2-сложных	13,3	14,3	4,6	9,2	3,4	5,7
	тяжелых	9,3	10,9	3,4	3,8	2,2	3,4
Некрасов	в 1-сложных	21,8	2,4	5,3	5,0	2,6	2,1
	тяжелых	9,8	0	0,4	0,3	0,3	0,1
	в 2-сложных	22,8	0,5	2,2	1,8	0,1	0,7
	тяжелых	17,0	0,1	0,4	0	0	0
Блок	в 1-сложных	22,5	1,9	4,9	3,5	1,0	1,5
	тяжелых	8,7	0,1	0	0,6	0	0,1
	в 2-сложных	18,1	1,2	1,5	2,9	0,2	0,4
	тяжелых	12,1	0	0,1	0	0	0

[16] По аналогии с тем, как здесь мы высчитали соотношение теоретического и реального появления тяжелых и легких ударений на каждой схемной и сверхсхемной позиции трехсложного размера, возможно высчитать то же соотношение и для двусложного размера — ямба или хорея. Конечно, все подсчеты здесь становятся гораздо более громоздкими: их приходится делать отдельно для каждой ритмической вариации размера в той про-

Таблица 20

3-ст. амфибрахий	Слоги							
	1	*2*	3	4	*5*	6	7	*8*
Теоретически	14,2	*100*	20,6	18,9	*100*	19,7	18,5	*100*
(тяжелые)	5,0	78,9	10,6	8,8	90,0	10,1	8,5	83,5
Некрасов	10,1	*100*	6,2	7,7	*100*	2,0	3,2	*100*
(тяжелые)	3,7	95,2	0,4	0,4	93,3	0,1	0,3	96,3
Белый	12,9	*100*	4,8	5,6	*99,9*	2,1	2,6	*100*
(тяжелые)	4,1	96,2	0,6	0,4	97,7	0	0,6	98,8

Таблица 20а

3-ст. анапест	Слоги								
	1	2	*3*	4	5	*6*	7	8	*9*
Теоретически	31,9	18,5	*100*	18,3	13,0	*100*	19,7	18,5	*100*
(тяжелые)	18,0	11,1	88,9	9,6	5,8	89,5	10,1	8,5	83,5
Некрасов	44,6	2,9	*100*	7,5	6,8	*99,7*	2,7	2,8	*100*
(тяжелые)	26,8	0,1	94,5	0,8	0,3	92,8	0,3	0,1	97,0
Блок	40,6	3,1	*100*	6,4	6,4	*100*	1,2	1,9	*100*
(тяжелые)	20,8	0,1	96,0	0,1	0,6	93,3	0	0,1	95,3

Эти цифры как бы подводят итог всем прослеженным нами тенденциям ритма ударений в трехсложниках: мы видим, как на сильных местах ударения предпочитаются по сравнению с вероятностью, а на слабых местах избегаются, причем в конце стиха — больше, чем в его начале. Расхождение реальных частот с теоретическими очень заметно: во втором междуиктовом интервале общая

порции, в какой она встречается в стихе разбираемого произведения, и затем складывать результаты. Мы исследовали так 30 образцов русского 4-стопного ямба от Тредиаковского до Твардовского и надеемся изложить результаты в отдельной статье. Здесь же, для сравнения с аналогичной таблицей и диаграммой по 3-стопному анапесту Блока, приведем только один образец по 4-стопному ямбу Пушкина («Полтава», первая тысяча строк) (см. табл. 20б и диаграмму на стр. 191).

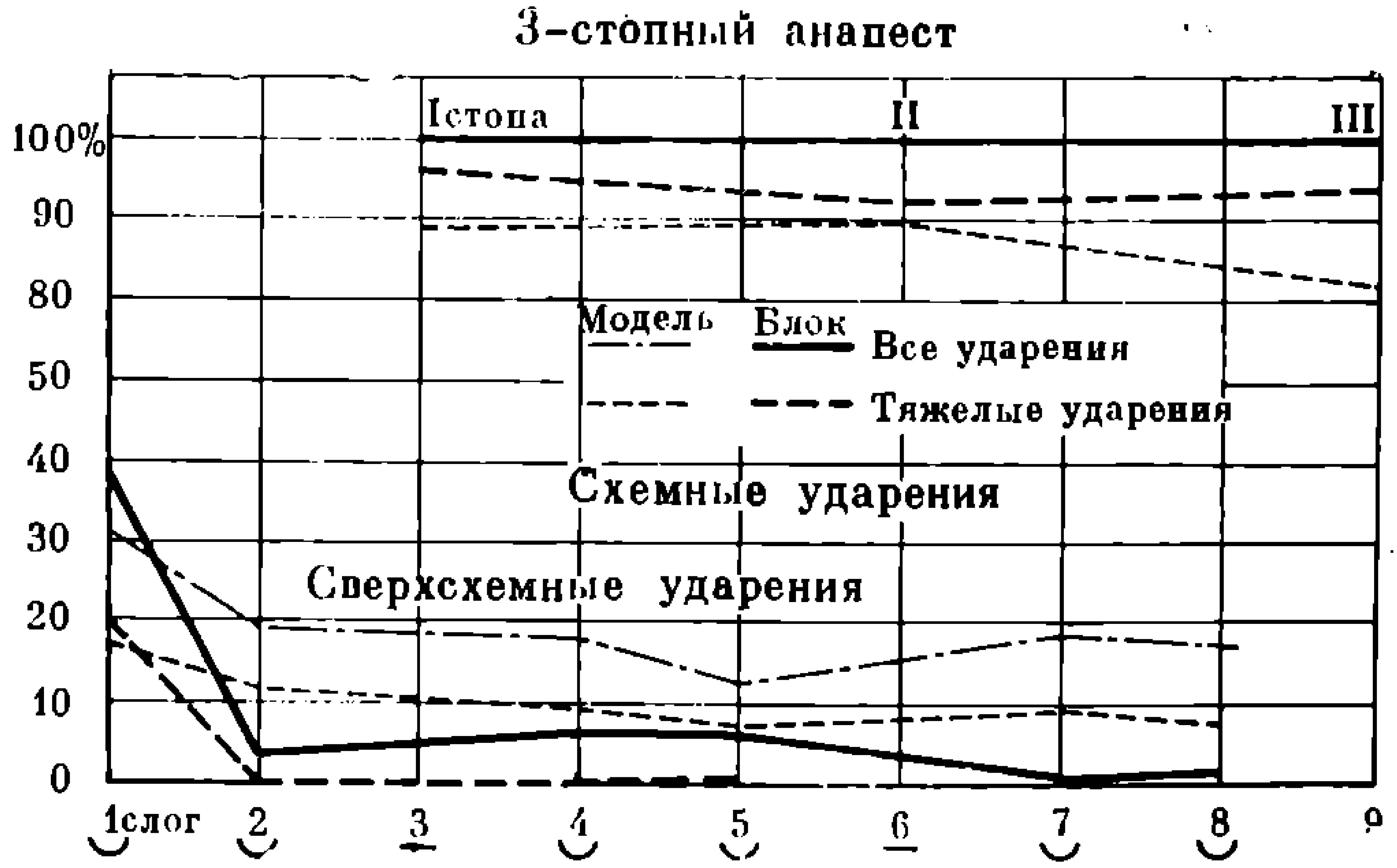
Таблица 20б

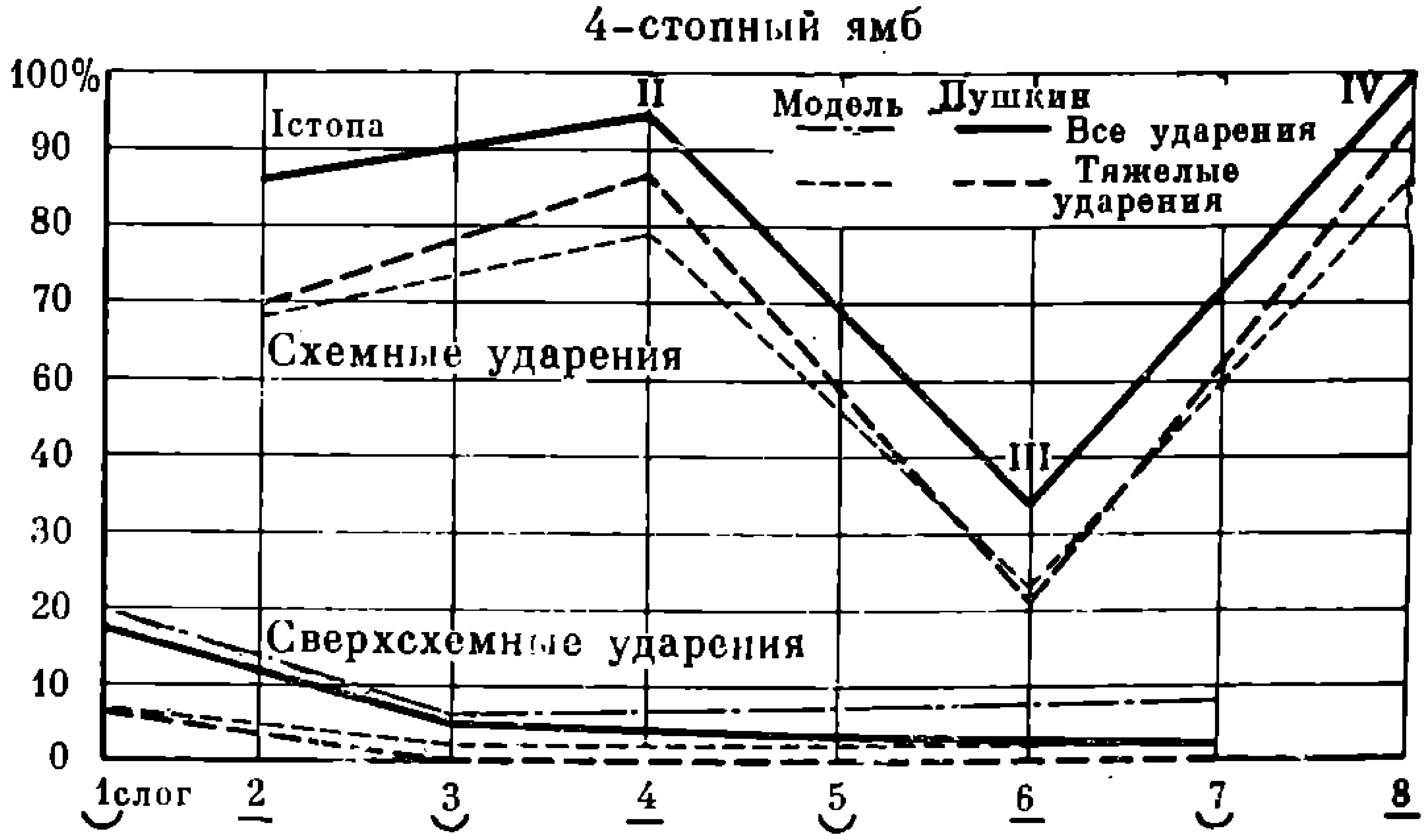
Ударения	Слоги							
	1	*2*	3	*4*	5	*6*	7	*8*
Теоретически	19,0	*85,7*	6,5	*94,5*	6,3	*33,8*	7,2	*100*
(тяжелые)	6,7	68,1	2,2	79,7	2,2	24,0	2,5	*86,0*
Пушкин	18,3	*85,7*	4,6	*94,5*	3,1	*33,8*	1,9	*100*
(тяжелые)	6,0	69,3	0,1	**86,1**	0,4	21,1	0,1	*93,9*

частота всех реальных ударений едва достигает теоретической частоты одних лишь тяжелых ударений, а в третьем междуиктовом интервале не достигает и того. Единственное резкое исключение — первый слог стиха, анакруса. Здесь реальная частота сверхсхемных ударений совпадает с теоретической и даже (особенно в анапесте) превосходит ее. Можно сказать, что анакруса служит как бы противовесом внутренним междуиктовым интервалам в их стремлении к снижению естественной частоты ударения.

Причины такого особого положения анакрусы в стихе понятны, их сформулировал когда-то еще Есперсен применительно к английскому стиху (№ 204): перебой ритма ощущается как перебой лишь в контрасте с предшествующим и последующим ритмическим рядом, а в начале стиха, где «предшествующего ряда» нет, эффект перебоя смягчается. Первый слог восходящего силлаботонического размера — заведомо слабое место в стихе, здесь нет опасности сбиться и принять сверхсхемное ударение за схемное; поэтому здесь такое сверхсхемное ударение не нарушает ритма.

§ 69. Приведенные цифры важны тем, что они позволяют решить один из общих вопросов, поставленных нами в начале,— разногласие между формулировками Трубецкого и Якобсона относительно слогового заполнения слабых мест в трехсложных размерах: считать ли слоги слабых мест необязательно-ударными (за Трубецким) или обязательно-безударными (за Якобсоном)? Определение разницы между необязательно-ударным и обязательно-безударным слогом в стихе еще не встреча-





лось нам в научной литературе. Можно предположить, что необязательно-ударными (произвольно-ударными) следует называть те слоги, которые в общей совокупности несут ударение так часто, как того требует языковая вероятность (именно такова в совокупности ударность сильных слогов внутри стиха в ямбе и хорее), а обязательно-безударными — те, которые принимают ударение реже, чем того требует языковая вероятность. Тогда мы должны будем считать начальный слог амфибрахия и анапеста — произвольно-ударным (знак ×), остальные слоги слабых мест — обязательно-безударными (знак ◡), а слоги сильных мест — обязательно-ударными

(знак —). В соответствии с этим из двух предложенных схем ритма классических трехсложных размеров —

×—× ×—× ×—́(⌒) ××— ××— ××—́(⌒)

(Трубецкой)

∪—∪ ∪—∪ ∪—́(⌒) ∪∪— ∪∪— ∪∪—́(⌒)

(Якобсон)

мы должны признать более правильной вторую, однако внести в нее уточнение, показывающее особое положение начального слога:

×—∪ ∪—∪ ∪—́(⌒) ×∪— ∪∪— ∪∪—́(⌒)

Это схемы амфибрахия и анапеста. Сложнее вопрос о схеме дактиля. Здесь первый слог — сильный, поэтому следовало бы ожидать схемы —∪∪ —∪∪ —́(⌒∪). Однако мы видели, что в «Дедушке» и «Саше» на первой стопе допускается пропуск схемного ударения; хоть он и реже в 2—2,5 раза, чем можно ожидать по вероятности, однако особое положение начального слога ощутимо здесь вполне отчетливо. Поэтому для дактиля Некрасова (но не для дактиля, например, Никитина или Блока) можно принять схему:

×∪∪ —∪∪ —́(⌒)

Сравним эту схему со схемой хорея в той же интерпретации Трубецкого — Якобсона:

×∪ ×∪ ×∪ —́(⌒)

Это сравнение позволяет разъяснить одно странное замечание Б. Томашевского, обычно оставляемое стиховедами без внимания. В своем «Русском стихосложении» (№ 146, стр. 47—49) он предлагал в размерах без анакрусы — хорее и дактиле — считать анакрусой всю первую стопу размера: два слога в хорее, три слога в дактиле. Для дактиля он это обосновывал обычностью пропусков схемного ударения на I стопе, для хорея — ссылкой на разницу «этоса» хореев и ямбов одинаковой стопности. Обоснования эти звучали крайне неубедительно и представлялись элементарным «смешением понятий метра и ритма» (В. М. Жирмунский, № 58,

стр. 139—140, 274—275). Новые схемы позволяют понять, какое явление имел в виду Томашевский. Он заметил, и заметил правильно, что начальные слоги размеров с анакрусой — амфибрахия и анапеста — и размеров без анакрусы — дактиля и хорея — по существу имеют в стихе одинаковый статус и заполняются ударениями без ограничений, с естественной языковой частотой. Но подобрать определение для этого статуса он не сумел, понятие «произвольно-ударные слоги» еще не сложилось в русском стиховедении; Томашевский попытался определить его через более традиционное понятие анакрусы, остался не понят и более к этому вопросу не возвращался.

§ 70. *Аналогии с двусложными размерами.* Разбирая строение амфибрахия и анапеста, нам пришлось коснуться некоторых вопросов ритмики стиха, имеющих более широкое значение. Это: (1) положение анакрусы в ритме ударений; (2) тяжелые и легкие ударения на схемных местах; (3) сверхсхемные ударения; (4) словоразделы. Привлечем некоторые сравнительные данные по аналогичным явлениям в ямбе и хорее, где они до сих пор исследовались очень недостаточно. Так как здесь не разработан даже материал классического русского стиха, то начинать придется именно с него, оставив современный русский стих на будущее.

§ 71. *Анакруса.* Мы видели, что в амфибрахии и анапесте частота ударений на начальной стопе соответствует языковой вероятности: здесь нет того избегания ударений, какое есть внутри стиха. Поэтому мы могли обозначить первый слог амфибрахия и анапеста как произвольно-ударный. Можно ли сказать то же самое и о первом слоге ямба?

В качестве материала возьмем данные, опубликованные Б. Томашевским для 4-стопного и 5-стопного ямба Пушкина (№ 147, стр. 122—131, 136—137, 188—196) и сопоставим их с теоретическим расчетом.

Для 4-стопного ямба такой теоретический расчет сделал когда-то и сам Томашевский, но не публиковал его в подробностях, а лишь указал, что в действительности в «Онегине» 420 стихов (8%) с ударением на анакрусе, тогда как по расчету их могло бы быть около 350 (7%); «таким образом, Пушкин не только не избегал ставить ударения на тезисе первой стопы, но даже делал это чаще, чем мы вправе ожидать» (стр. 123). Мы повто-

рили этот расчет (конечно, с учетом поправки А. Н. Колмогорова: исходя из наших данных о 10 000 ритмических слов прозы); вот результат в сопоставлении с данными Томашевского по «Онегину» (выведены из таблиц в № 147, стр. 136—137).

Таблица 21

Ритмические формы	Ударные стопы	% сверхсхемных ударений на анакрусе	
		Теоретически	Действительно
I	1, 2, 3, 4	3,45	5,6
II	—, 2, 3, 4	22,7	26,3
III	1, —, 3, 4	5,1	8,6
IV	1, 2, —, 4	3,7	4,7
VI	—, 2, —, 4	16,25	18,1
VII	1, —, —, 4	5,3	—
В среднем	—	7,2	7,9

Из таблицы видно: а) Пушкин действительно ставит ударение на анакрусе 4-стопного ямба несколько чаще языковой вероятности; это — специфически-стиховая (или индивидуально-пушкинская?) закономерность; б) среди ритмических форм ударение на анакрусе чаще всего принимают формы с пропуском первого схемного ударения; это, как мы сейчас увидим,— языковая закономерность.

Для 5-стопного ямба Томашевский опубликовал лишь обобщенные данные. В одном месте (стр. 188) он сообщает, что общая доля сверхсхемных ударений на анакрусе в цезурованном ямбе — 12,6%, в бесцезурном — 12,8%; в другом месте (стр. 195—196) он сообщает, как распределяются отягченные и неотягченные стихи по типам начальных метрических слов. Если сделать соответствующий пересчет, мы получим частоту неотягченных и отягченных метрических слов одинакового типа в начале стиха. Для «Евгения Онегина» те же данные Томашевский сообщает на стр. 123—124. Теоретические данные легко выводятся перемножением вероятностей по нашей статистике 10 000 слов (Томашевский учитывал сверхсхемные ударения лишь на полнозначных словах, поэтому

обращаться к статистике Шенгели нет надобности). Вот каково получается отношение отягченных и неотягченных метрических слов разных типов.

Таблица 22

Соотношение слов	*Теоретически*	Размеры		
		5-ст. ямб ц.	5-ст. ямб бц.	4-ст. ямб
◡́ | –́ : ◡–́	0,024	0,038	0,081	0,029
◡́ | –́◡ : ◡–́◡	0,056	0,135	0,140	0,073
◡́ | –́◡◡ : ◡–́◡◡	0,061	0,162	0,153	0,174
◡́ | ◡◡–́ : ◡◡◡–́	0,318	0,272	0,359	0,278
◡́ | ◡◡–́◡ : ◡◡◡–́◡	0,260	—	0,135	0,348

Из таблицы видно: а) в 5-стопном ямбе, как и в 4-стопном ямбе, начальные метрические слова приобретают отягчение на анакрусе несколько чаще языковой вероятности; б) преимущественное тяготение сверхсхемной ударности к начальному слогу слов с длинным безударным началом замечается уже в языковой модели; стих этого тяготения не усиливает, а порой даже ослабляет; в) напротив, замечается усиленное тяготение сверхсхемной ударности к начальному слогу в метрических словах с длинным безударным концом; так, в «Борисе Годунове» начало типа «Тень Грозного» встречается так же часто или даже чаще, чем начало типа «Царь занемог» (ср. статистику А. Н. Колмогорова и А. В. Прохорова, № 99, стр. 416—417), хотя в изолированном виде ритмические слова типа «Грозного» заметно реже слов типа «занемог» (и в прозе, по любым подсчетам, и особенно в ямбе, судя по таблице Томашевского, № 147, стр. 197). Аналогичное явление было отмечено А. Н. Колмогоровым и в дольнике М. Цветаевой (№ 88, стр. 156; ср. В. В. Иванов, № 76, стр. 182).

Чем объяснить две последние тенденции? Можно высказать такие два предположения: (б) сверхсхемные ударения перед пропуском первого схемного ударения («Царь занемог») не учащаются в стихе потому, что создают (хоть и ослабленный) сдвиг ударений, нарушающий ритмическую инерцию ямба; (в) сверхсхемные

ударения в метрических словах с длинным безударным концом («Тень Грозного») предпочитаются потому, что здесь психологическое напряжение доиктовой части слова, усиленное сверхсхемным ударением, уравновешивается ненапряженной послеиктовой частью слова и потому звучит гармоничнее (особенно для русского языка с его тягой к серединному положению ударения в слове).

Во всяком случае, общая картина ясна: в ямбе частота сверхсхемных ударений на анакрусе так же соответствует языковой вероятности и даже немного превышает ее, как и в амфибрахии и в анапесте. Поэтому первый слог здесь тоже может быть обозначен как произвольно-ударный. Схема 4-стопного ямба в наших условных знаках:

× | × ◡× ◡× ◡–́(◠)

где знак | показывает, что если начальный слог несет ударение, то после него должен находиться словораздел [17].

---

[17] Если этот словораздел не соблюдать, то первый слог ямба сможет заполняться, в отличие от других слабых мест, так же и фонологическими ударениями многосложных слов. Такие случаи (С. П. Бобров в предисловии к «Вертоградарям над лозами», 1913, назвал их «долгими хориямбами») воспринимаются как очень резкий ритмический курсив, диктующий сильное повышение интонации. В XIX в. был отмечен лишь сомнительный пример у Пушкина: «Amen. Кто там? Сказать: мы принимаем»; более явный случай — в «Странствующем жиде» Жуковского: «...Ерусалим был тих, Но было то предтишье подходящей *Бури;* народ скорбел, и бледность лиц...» В начале XX в. опыты такого перебоя учащаются, но канонизированным он не стал. Часто цитируется строка «Путника» Брюсова: «*Тайна?* Ах, вот что! Как в романе. Я...»; ср. у него же в «Пифагорейцах»: «*Список?* Немыслимо все эти знаки...»; «*Умер?* Я почитал его достойней...» У других поэтов: «*Сборище* самозванок! Все мертвы вы...» (Цветаева); «...Простреленный — грозит убийце пальцем: *Феликс, Феликс!* царице все скажу!» (Волошин); «Литейщик приложил щеку, *Целясь,* к морозному прикладу» (Багрицкий); «Поедем утром, *часов* в шесть, *К Тушинскому* аэродрому» (Асеев); «И голос мой теряется среди Приветствий, кем взволнованный далеко *Воздух* Страны Всемирного Восстанья Сегодня полон...» (И. Аксенов); «*Здравствуй,* день! здравствуй, золото мое!» (он же, перевод из Б. Джонсона): «И что война вам, выходцы из нор, *Каторжные* жильцы *Мертвого* дома... (В. Парнах). Интонационная выделенность отмеченных слов несомненна. Ритмические ходы такого рода, обычные в английском и (меньше) в немецком стихе, еще ждут освоения в русском.

§ 72. *Схемные ударения.* Ритм схемных ударений в ямбе и хорее со времен Белого и Томашевского изучался в предположении, что на схемных местах ударения служебных слов имеют ту же силу, что и ударения слов знаменательных. Условность этого предположения была очевидна, но за него держались, потому что оно обеспечивало наименьшую степень произвола в учете ударений. В. Чудовский предлагал противоположный принцип — считать служебные слова на всех местах абсолютно безударными: «Когданевшу́тку занемог». «Егопримéр другим наука», «Нобожемóй, какая скука»; однако при этом он сам становился в тупик перед строчками вроде «Иточтомыназвáли франт» или «Гдеможетбы́ть роди́лисьвы» (№ 161, стр. 77—82). Попытка коллективной разметки текста с целью уточнения принципов тонирования была предпринята группой стиховедения ИМЛИ в 1969—1970 гг.; она послужила поводом для отличной статьи В. Баевского (№ 8), где впервые были сопоставлены подсчеты схемных ударений «по максимуму» и «по минимуму» ударности. В этом направлении пытались следовать и мы.

В качестве материала здесь и далее были использованы следующие тексты 4-стопного ямба: 1) Г. Р. Державин, 1000 стихов из од 1790—1799 гг. (разобранных в свое время Шенгели): «На взятие Измаила», «На переход Альпийских гор», «Водопад» (ст. 1—300); 2) Н. М. Карамзин, 1000 стихов из произведений 1790—1796 гг. (по «Полному собранию стихотворений» под ред. Ю. М. Лотмана. М.— Л., 1966, № 17, 47, 48, 69, 70, 71, 75, 85, 93, 94); 3) А. С. Пушкин, стихотворения 1817—1836 гг., написанные строфами AbAb и AbAb + CdCd, 936 стихов (по изд. «Полное собрание сочинений в 10 томах». М.— Л., 1949, т. I, стр. 306, 307, 326, 333, 355, 357, 358, 369, 402; т. II, стр. 9, 10, 27, 57, 100, 122, 124, 143, 155, 160, 195, 200, 207, 265, 296, 355; т. III, стр. 16, 57, 62, 65, 69, 79, 83, 84, 118, 133, 141, 142, 164, 165, 173, 197, 205, 208, 241, 261, 346; инородные строфы пропускались); 4) А. А. Фет, 1000 стихов из стихотворений, написанных строфами AbAb (по «Полному собранию стихотворений» под ред. Б. В. Никольского, т. I. СПб., 1912, стр. 61, 64, 65, 67, 69, 73, 75, 79, 84, 83, 84, 96, 97, 117, 118, 120, 128, 136, 142, 147, 155, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 225, 231, 232, 233, 235, 250, 263, 267, 269, 270, 276, 282, 285, 286, 287, 290, 303, 333, 338, 341, 350, 351, 353, 354, 365, 366, 368, 369, 383, 397, 398, 399);

5) А. А. Блок, стихотворения из «III тома», написанные строфами AbAb, 1104 стиха (по «Полному собранию стихотворений в 2 томах», под ред. В. Орлова. М.—Л., 1946, № 520, 526, 534, 536, 539, 554, 555, 565, 569, 572—574, 577, 579, 586—588, 596, 600, 601, 603, 604, 608, 614, 618, 624—627, 629, 630, 631, 639, 646, 647, 657, 661, 667, 675, 677, 682, 685—687, 704—707, 713, 728, 730, 735, 739, 749, 752).

В этом материале мы подсчитали раздельно тяжелые и легкие ударения на стопах 4-стопного ямба, различая их по тем же критериям, что в трехсложных размерах (см. § 45—47). Результаты таковы.

Таблица 23

Авторы	Ударения	Стопы			
		I	II	III	IV
Державин	легкие	6,4	8,8	8,1	2,5
	тяжелые	85,4	72,1	56,3	97,5
	Всего	91,8	80,9	64,4	100
Карамзин	легкие	12,4	7,8	8,8	6,1
	тяжелые	86,3	82,3	35,2	93,9
	Всего	98,7	90,1	44,0	100
Пушкин	легкие	11,3	6,1	12,5	4,9
	тяжелые	70,3	87,4	29,2	95,1
	Всего	81,6	93,5	41,7	100
Фет	легкие	9,9	2,9	10,9	3,3
	тяжелые	68,4	90,6	32,2	96,7
	Всего	78,3	93,5	43,1	100
Блок	легкие	12,7	5,4	7,0	4,6
	тяжелые	68,9	81,3	43,2	95,4
	Всего	81,6	86,6	50,2	100

Из таблицы видно, что соотношение легких и тяжелых ударений на разных стопах различно: сильные стопы (IV и I в XVIII в., IV и II в XIX в.) предпочитают заполняться тяжелыми ударениями, слабые стопы охотно принимают легкие. В результате ритмическая кривая, рассчитанная по одним тяжелым ударениям, оказывается более изломанной, показывает более резкую разницу сильных и слабых стоп, чем кривая, рассчитанная по сумме тяжелых и легких ударений. Расположение тяжелых и легких ударений в

стихе как бы подчеркивает вторичный ритм стиха, выделяет сильные стопы, сближает звучание полноударных стихов с предпочитаемыми формами неполноударных. Державин предпочитает стихи типа «Днесь зверство ваше стало на́го» или «Вы мни́те только быть бога́ты», приближающиеся по звучанию к характерной для XVIII в. ритмической форме «Изво́лила Елисаве́т»; Пушкин и Фет предпочитают стихи типа «И ваша па́мять только мо̀жет», «Она владѐет ими сме́ло», приближающиеся по звучанию к характерной для XIX в. ритмической форме «Адмиралте́йская игла́». И, наоборот, ощутимо избегаемыми диссонансами являются в 4-стопнике XIX в. стихи «Под ве́чер мы привы́кли к ней», «То ме́сто, где цвете́те вы», «И бы́л за то повѐшен им» — кажется, будто настоящее место таким стихам — не в 4-стопнике, а в 3-стопнике с дактилическим окончанием (вроде «Кому на Руси жить хорошо»).

Дальнейшее изучение ритма тяжелых и легких ударений в ямбах и хореях обещает выявить еще много интересных закономерностей. Можно наметить по меньшей мере три направления такого изучения.

Во-первых, это индивидуальный ритмический рисунок каждого стихотворения. Мы не подсчитывали распределения тяжелых и легких ударений по строкам строфы; можно предполагать, что легкие ударения, как и пропуски ударений, тяготеют к концу строфы. Но независимо от этого всякое неравномерное скопление нескольких тяжелых или нескольких легких ударений подряд ощущается как явственное ритмическое выделение («ритмический курсив»), и поэты умеют этим пользоваться. Очень яркий пример — «Цветок» Пушкина. Здесь переход от зачина к центральной части отмечен стихом I ритмической формы с двумя легкими ударениями подряд: «И вот уже мечто́ю стра́нной»; в середине центральной части эта инерция облегчения начала стиха поддержана II ритмической формой: «И положе́н сюда́ заче́м»; далее облегчение усиливается VI ритмической формой: «Или разлу́ки роково́й», «Иль одино́кого гуля́нья»; и, наконец, на пороге концовки это облегчение достигает предела во II ритмической форме с двумя легкими ударениями подряд: «Или уже они увя́ли?..» Кульминационное слово «увяли» оказывается выделенным со всей возможной отчетливостью. Интересно, что аналогичная отбивка концовки максимально облегченной строкой встречается также в 3-стопном анапесте «Соловьи-

ного сада»: «Размахнувшись, движеньем знакомым, — *Или все еще это* во сне?..»

Во-вторых, это эволюция ритма от эпохи к эпохе. Исследования К. Тарановского показали, что главная линия эволюции русского 4-стопного ямба от XVIII к XIX в. — это ослабление I и усиление II стопы; на протяжении XIX в. господствует ямб с сильной II стопой, и только в начале XX в. появляется тенденция возвращения к ритму XVIII в. Выделение ритма тяжелых ударений из общего ритма ударений позволяет яснее увидеть этапы этого процесса. Так, по суммарному ритму ударений стих Карамзина с его 98,7 % ударности на I стопе всецело принадлежит XVIII в. и мало отличается от стиха Державина. Но раздельный подсчет тяжелых и легких ударений показывает, что эта ударность I стопы у Карамзина осуществляется уже преимущественно за счет легких ударений: «опорная» роль I стопы слабеет. По сумме ударений у Державина I стопа сильнее, чем II-я, на 9%, по тяжелым ударениям — еще того больше, на 13%. У Карамзина же по сумме ударений разница I и II стопы — 8,5%, зато по тяжелым ударениям — гораздо меньше, всего 3%. Ритм тяжелых ударений сигнализирует поворот к новой эпохе гораздо раньше, чем это становится заметно по суммарному ритму ударений. И совсем иначе выглядит сравнение ритма XIX в. с ритмом XX в. У Пушкина II стопа сильнее, чем I-я, на 12% (по сумме ударений) и на 17% (по тяжелым ударениям); у Блока на 5% (по сумме ударений) и на 11,5% (по тяжелым ударениям). Сдвиг налицо — разница в ударности первых стоп уменьшилась; но мы видим, что сдвиг этот достигнут, главным образом, за счет легких ударений, тогда как тяжелые ударения заметно тверже сохраняют разницу в ударности. Поворот от ритма XIX в. к ритму XX в. гораздо более поверхностен, гораздо менее решителен, чем был поворот от ритма XVIII в. к ритму XIX в. Раздельное обследование ритма тяжелых и легких ударений у поэтов переходных эпох, 1790—1810-х и 1890—1910 гг., обещает здесь прояснить много интересных подробностей.

В-третьих, это ритм и синтаксис стиха. Носителями тяжелых ударений являются знаменательные слова, носителями легких — служебные; перераспределение тяжелых и легких ударений означает перестройку синтаксических схем. Систематизация синтаксических схем стиха была

начата в свое время О. М. Бриком (№ 22) и до сих пор ждет своего продолжения. Она потребует точной статистики появления различных частей речи и различных членов предложения на различных позициях стиха (такие подсчеты для односложных слов у некоторых поэтов уже сделаны М. Г. Тарлинской; очень интересную работу по синтаксическим моделям пушкинских строк выполнила Ж. А. Дозорец); это поможет внести дальнейшую детализацию в нашу предварительную классификацию ударений по силе. Кое-какие предположения здесь напрашиваются уже сейчас, до подсчетов: например — о том, что существительные несут более тяжелое ударение, чем глаголы и прилагательные: «Снимая шля́пу, бью чело́м», «Свободный тру́д и сладкий ми́р» (вторая из этих строк любопытным образом противоположна по расположению тяжелых ударений следующей за ней, несмотря на тождество ритмических и словораздельных форм: «Ты сча́стлив: ты свой до́мик малый...» — это переломное место в композиции пушкинского 8-стишия «Новоселье» с его зеркальной симметрией ритмических форм VI, I, II, I—I, III, I, VI). Но проблема «ритм и синтаксис» слишком обширна и сложна, чтобы касаться ее лишь мимоходом.

§ 73. *Сверхсхемные ударения.* Ритм сверхсхемных ударений в ямбе и хорее исследовался лишь Томашевским (№ 147, стр. 122—131, 188—196) и Тарановским (№ 122, стр. 13—34). Их подсчеты показали, что сверхсхемные ударения в стихе стремятся занять позицию: 1) после стихораздела, т. е. в начале стиха; 2) после фразораздела, т. е. в начале предложения; 3) после словораздела, т. е. в начале метрического слова. Это хорошо согласуется с тем, что мы знаем о психологической напряженности именно этих предударных позиций в речи. Максимум сверхсхемных ударений был отмечен, как мы знаем, на анакрусе, и затем их количество постепенно убывало к концу стиха.

Томашевский и Тарановский учитывали на слабых местах лишь тяжелые ударения; мы учитывали как тяжелые, так и легкие ударения и притом различали среди них проклитические (после метрического словораздела) и энклитические (перед метрическим словоразделом). Материал — тот же, что и в предыдущем обследовании: Державин (1000 стихов), Карамзин (1000), Пушкин (936), Фет (1000), Блок (1104). В нижеследующей таблице в первой строке по каждому автору указано абсолютное ко-

личество легких ударений, во второй — тяжелых ударений, в третьей — сумма; для каждой позиции указано сперва количество энклитических, потом (после знака плюс) — количество проклитических сверхсхемных ударений.

Таблица 24

Авторы	Ударения	Стопы			
		I	II	III	IV
Державин	легкие	101	17 + 36	10 + 30	15 + 11
	тяжелые	72	3 + 20	2 + 12	2 + 13
	Всего	173	20 + 55	12 + 42	17 + 24
Карамзин	легкие	86	10 + 32	7 + 20	7 + 9
	тяжелые	44	0 + 6	0 + 3	0 + 0
	Всего	130	10 + 38	7 + 23	7 + 9
Пушкин	легкие	126	11 + 31	10 + 38	2 + 7
	тяжелые	37	0 + 3	0 + 0	0 + 0
	Всего	163	11 + 34	10 + 38	2 + 7
Фет	легкие	143	7 + 26	8 + 17	2 + 9
	тяжелые	48	0 + 2	0 + 2	0 + 0
	Всего	191	7 + 28	8 + 19	2 + 9
Блок	легкие	201	6 + 35	2 + 22	2 + 9
	тяжелые	85	1 + 2	0 + 1	0 + 1
	Всего	286	7 + 37	2 + 23	2 + 10

Таблица полностью подтверждает подсчеты Томашевского и Тарановского: максимум ударений на анакрусе, постепенное убывание к концу стиха. Легкие ударения располагаются в стихе по тем же закономерностям, что и тяжелые. У поэтов всех периодов эти закономерности одинаковы.

Для того, чтобы выделить более индивидуальные приметы ритма сверхсхемных ударений у каждого из наших поэтов и представляемых ими эпох, нужно отобрать в нашем материале показатели тех категорий сверхсхемных ударений, которые наиболее ощутимы в стихе. При отборе этих показателей мы исходили из следующих предположений:

а) Тяжелое ударение более ощутимо, чем легкое. Это, по-видимому, не требует пояснений: ясно на слух, что «*Мой* **дядя** самых честных правил» звучит гораздо более

гладко, чем «*Швед*, русский колет, рубит, режет». Томашевский и Тарановский, как сказано, не учитывали легких ударений вовсе.

б) Тяжелое ударение на существительном или на глаголе в изъявительном наклонении более ощутимо, чем на иных частях речи. Еще Томашевский учитывал их отдельно (№ 147, стр. 124—125) и обосновывал это тем, что сверхсхемные ударения в ямбе звучат в повышенном тоне и «это повышение тона скрадывает их ударность» (стр. 195); предположение о повышении тона подтверждается, по-видимому, наблюдениями Шенгели над произнесением таких ритмических аномалий как «Тай(!)на? Ах, вот что. Как в романе. Я...», «Ты(!)сячу миль ты пролетел над морем...», «Кресты (!) золотые В небе голубом...» (№ 163, стр. 50—52). Поэтому неудивительно, что сверхсхемные ударения предпочитают ложиться на слова, естественно допускающие повышение тона: «О!...», «Где...?», «Как...?», «Пусть...», «Будь...», «Так...», «Нет...» и т. п. (а также — что несколько труднее объяснить — на наречия «там», «здесь» и т. п. [18]). На фоне этих интонационных взлетов сверхсхемные существительные и глаголы звучат заметно тяжелее (хотя услужливая инверсия и тут иногда подсказывает сглаживающее повышение): «*Шли* годы. Бурь порыв мятежный...», «*Дни* делит меж трудов и лени», «*День* каждый, каждую годину...»

в) Сверхсхемное ударение внутри стиха более ощутимо, чем на анакрусе. Это прямо следует из того особого (произвольно-ударного) положения анакрусы в стихе, которое рассмотрено выше. В стихах Державина «*Столп* огненный во мгле стоит... *Дым* черный клубом вверх летит... Краснеет понт, ревет *гром* ярый... Дрожит земля, *дождь* искр течет...» — на слух заметно, что сверхсхемные ударения «гром» и «дождь» нарушают ритм стиха резче, чем «столп» и «дым».

г) Сверхсхемное ударение на энклитике более ощутимо, чем на проклитике. Это отметил еще Шенгели, анализируя искусственные примеры «Гроза. *Дождь* хлынул. Луч...» и «Пошел *дождь*. Светлый луч...» (№ 163, стр. 35; ср. № 165, стр. 139), где второй пример заведомо «хуже зву-

---

[18] Ср. категорическое положение тезисов «К учебнику ритма» под ред. А. Белого (№ 11, § II, 4, примеч. 3): «Односложные наречия, кроме вопросительных, ускоряемы».

чит», чем первый. Действительно, такие отягчения, как державинские «Костры *тел* видя за костром», «Как зверь, его Батый *рвет* жадный»,— едва ли не самые резкие нарушения ритма во всем нашем материале.

д) Перебойное сверхсхемное ударение более ощутимо, чем неперебойное. Перебойным мы называем сверхсхемное ударение рядом с пропуском схемного ударения — сочетание, иногда воспринимаемое как «сдвиг» ударения. В анакрусе это очень частое явление: «*Дух* отрицанья, дух сомненья», «*В час* незабвенный, в час печальный» нарушает ритм ямба резче, чем «*Дни* делит меж трудов и лени». Внутри стиха такие перебои реже: они возможны лишь при энклитике перед анапестическим зачином слова («Недаром лик *сей дву*язычен»), при проклитике в трехсложном зачине слова («Таков и был *сей вла*стелин»), при энклитике в трехсложном окончании слова («Явили*ся мы* рано оба»). Современному слуху такой сдвиг легких ударений почти незаметен [19], но поэты, воспитанные на «счете стоп», ощущали его как диссонанс: Сумароков осуждал у Ломоносова полустишия «...наверх *их воз*вращаюсь» и «Стекло *им рож*дено...» (№ 121, стр. 399). К перебоям такого рода мы причисляем также и те единичные случаи, где тяжелое сверхсхемное ударение соседствует с легким схемным: «Полна *жизнь наша* слез, скорбей...» (Державин).

Именно по этим показателям составлена нижеследующая таблица. Цифры первых восьми строк в ней — это абсолютное количество сверхсхемных ударений каждой категории на 1000 стихов (936 стихов Пушкина и 1104 стиха Блока простым пересчетом приведены к тысяче). Цифры последних трех строк — это процентное отношение числа перебойных ударений к числу тех ритмических форм, на которых такие перебои возможны,— т. е. отношение перебоев на анакрусе к сумме II и VI ритмических форм, а перебоев внутри стиха — к сумме III, IV, VI и VII ритмических форм.

Первое, что бросается в глаза в этой таблице, — резкая разница между первыми двумя ее столбцами, между по-

---

[19] Заметен обычно бывает лишь тот редкий случай, когда сверхсхемное ударение окружено пропусками схемных ударений с обеих сторон и потому звучит амфибрахием среди ямба,— таков знаменитый пример: «В заветную *их цита*дель», такова строка Блока: «Но чувствую: *он за* плечами Стоит, он подошел в упор...»

казателями двух современников — Державина и Карамзина — 1790-х годов. Это та разница между «тяжелым стихом» и «легким стихом», которая была так ощутима для поэтов начала XIX в., стоявших перед необходимостью выбора той или другой манеры. Конечно, эта разница появилась и была осознана задолго до Державина и Карамзина — еще Сумароков попрекал Ломоносова тяжеловесностью его стихов, и предварительные подсчеты показывают, что,

Таблица 25

Сверхсхемные ударения	Авторы				
	Державин	Карамзин	Пушкин	Фет	Блок
Всего сверхсхемных ударений	341	224	284	264	333
в том числе внутри стиха	170	94	110	74	74
» на энклитиках	49	24	26	17	10
Тяжелых сверхсхемных ударений	124	53	43	52	81
в том числе внутри стиха	52	9	3	4	5
» на энклитиках	7	0	0	0	0
Сверхсхемные существительные и глаголы	61	13	11	9	24
в том числе внутри стиха	29	4	3	0	0
Перебоев на I стопе	27%	8%	29%	36%	45%
в том числе тяжелых	12%	8%	6%	10%	12%
Перебоев на II—IV стопах	4,5%	2,5%	1,5%	2,5%	1,5%

действительно, сверхсхемных ударений у Ломоносова больше и они резче, чем у Сумарокова; но по сравнению с державинскими «ревет гром ярый» и «костры тел видя» все показатели Ломоносова и Сумарокова бледнеют. Стих Карамзина сложился как сознательная противоположность стиху Державина. Конечно, это лишь частное проявление антагонизма их поэтических систем в целом и предпочитаемых ими жанров прежде всего: можно полагать, что в одах Карамзина стих тяжелее, а в анакреонтике Державина — легче. Но, как бы то ни было, нужно считать несомненным, что эволюция русского 4-стопного ямба от XVIII в. к XIX в. — это не только эволюция от стиха с сильной

I стопой к стиху с сильной II стопой, это еще и эволюция от стиха отягченного к стиху более легкому.

В дальнейшей эволюции ритма сверхсхемных ударений отчетливо выступает одна важная черта — различие в трактовке анакрусы и внутренних стоп. Сверхсхемные ударения на анакрусе используются все свободнее, особенно — в перебоях, при пропуске первого схемного ударения; легких перебоев на анакрусе уже у Пушкина больше, чем у Державина, а у Фета и Блока вслед за легкими перебоями учащаются и тяжелые. Именно за счет ударений на анакрусе происходит видное из таблицы общее повышение количества сверхсхемных ударений в стихе от Карамзина до Блока, особенно видное на последнем этапе, на переходе от XIX к XX в., когда возврат к опыту XVIII в. становится заметен и в ритме схемных ударений (К. Тарановский, № 124). Зато на внутренних стопах сверхсхемные ударения продолжают избегаться с такой же строгостью, как при Карамзине, или даже еще строже; и чем резче эти ударения (например, на существительных и глаголах или на энклитиках), тем строже они избегаются. Собственно, те слуховые констатации, с которых мы начинали выделение особо ощутимых сверхсхемных ударений, именно и показывают, что ритм типа «Столп огненный во мгле стоит» для нас потому менее резок, чем ритм типа «Костры тел видя за костром», что первый тип остался привычен и после Державина, тогда как второй вышел из употребления. Логически развиваясь, эта противоположность трактовки сверхсхемных ударений на анакрусе и внутри стиха могла бы привести и к снятию последнего ограничения в отягчении анакрусы — обязательной односложности сверхсхемного слова (см. примеч. 16),— но возврат 1930-х годов к классической традиции остановил эксперименты в этом направлении.

Это лишь первые вехи в истории ритма сверхсхемных ударений в ямбе и хорее. Уже сейчас видно, что разные части измаильской оды Державина инструментованы сверхсхемными ударениями в различной степени; будет очень интересно сравнить, например, «тяжелый стих» Державина с «тяжелым стихом» Петрова или Радищева, а «легкий стих» Карамзина с «легким стихом» Муравьева или Жуковского; можно с уверенностью предположить, что в поэзии XVIII в. разные жанры по-разному богаты сверхсхемными ударениями, что у Пушкина в ранних поэмах

они выглядят иначе, чем в «Евгении Онегине» или в «Медном всаднике», что в прозаизированном ямбе, например, поэм Полонского стих «тяжелеет», а у модернистов колеблется между усиленным отяжелением и усиленным облегчением, что в эту эволюцию вписывается и насыщенный сверхсхемными ударениями экспериментальный стих позднего Брюсова, и пристрастие Цветаевой к отягчению анакрусы, — но подробное исследование этих явлений уже выходит за рамки нашей книги.

§74. *Словоразделы.* Мы видели, что в амфибрахии и в анапесте женский словораздел, симметрично рассекающий междуударный интервал, употребляется ниже вероятности, а мужской и особенно дактилический — выше. Мы предположили, что мужской словораздел подчеркивает членение стиха на стопы, а дактилический словораздел создает впечатление легкости стиха. Могут ли двусложные размеры представить этому аналогии?

Роль стопобойных словоразделов, очевидно, следует изучать на полноударных ритмических вариациях ямба и хорея — только они сравнимы с всегда полноударными трехсложными размерами. Роль дактилических словоразделов, столь же очевидно, следует изучать на неполноударных, «пиррихических» ритмических вариациях, содержащих 3-сложный безударный интервал. К сожалению, К. Тарановский (вслед за Б. Томашевским) опубликовал подсчеты словоразделов по своему огромному материалу лишь в суммарном виде, смешав словоразделы полноударных и неполноударных вариаций. Поэтому единственным материалом, пригодным для использования, остается статистика словораздельных форм ямба и хорея, приложенная Г. Шенгели к его «Трактату» (№ 163, стр. 138—176) — уникальная публикация драгоценного материала, до сих пор не изученного по достоинству.

Вот частота словоразделов после каждого слога по основным ритмическим формам 4-стопного ямба и 4-стопного хорея: теоретические показатели рассчитаны нами, эмпирические выведены из цифр Шенгели («I период» — Державин, «Ивиковы журавли» и др. стихи Жуковского, «Полтава» и «Евгений Онегин» Пушкина; «II период» — Баратынский, Языков, «Демон» Лермонтова, Тютчев, Фет; отдельно — «Пепел» и «Первое свидание» А. Белого). Для малочисленной VII формы ямба даны суммарные показатели для I и II периода XIX века. Цифры по XIX в. округ-

Таблица 26

4-стопный ямб

Ритмическая форма	Словораздел после слога	*Теоретически*		XVIII—XIX вв.				А. Белый			
				I период		II период		«Пепел»		«Первое свидание»	
		М. ок.	Ж. ок.	М. ок.	Ж. ок.	М. ок.	Ж. ок.	М. ок.	Ж. ок.	М. ок.	Ж. ок.
I	2м	62,5	63,0	51,5	53,5	57,0	56,0	72	60	41	59
	3ж	37,5	37,0	48,5	46,5	43,0	44,0	28	40	59	41
	4м	58,0	53,5	53,0	58,0	56,0	64,0	72	71	45	48
	5ж	42,0	46,5	47,0	42,0	44,0	36,0	28	29	55	52
	6м	62,5	42,5	57,5	57,0	59,0	57,0	51	35	39	35
	7ж	37,5	57,5	42,5	43,0	41,0	43,0	49	65	61	65
Число стихов		—	—	1381	1411	755	758	47	48	119	104
II	4м	60,0	55,5	62,0	61,5	59,0	62,0	60	52	24	36
	5ж	40,0	44,5	38,0	38,5	41,0	38,0	40	48	76	64
	6м	64,5	43,5	60,0	54,5	61,0	54,5	54	40	35	36
	7ж	35,5	56,5	40,0	45,5	39,0	45,5	46	60	65	64
Число стихов		—	—	332	265	235	204	35	25	54	44
III	2м	10,0	10,5	12,0	9,5	10,5	15,5	14	12	23	21
	3ж	49,5	49,0	57,5	47,0	66,5	59,0	31	28	56	58
	4д	36,5	36,5	30,0	43,0	23,0	24,0	46	48	21	21
	5г	4,0	4,0	0,5	0,5	0	1,5	9	12	0	0
	6м	71,0	50,5	53,0	58,5	50,5	51,0	62	33	34	24
	7ж	29,0	49,5	47,0	41,5	49,5	49,0	38	67	66	76
Число стихов		—	—	632	569	219	153	119	152	70	62
IV	2м	52,5	53,0	43,5	48,0	48,0	49,5	47	47	40	45
	3ж	47,5	47,0	56,5	52,0	52,0	50,5	53	53	60	55
	4м	7,0	8,5	9,5	12,5	9,0	10,0	11	8	6	7
	5ж	50,0	48,5	48,0	48,0	43,5	42,5	38	28	38	28
	6д	40,0	37,0	41,0	36,0	44,0	41,0	49	45	39	32,5
	7г	3,0	6,0	1,5	3,5	3,5	6,5	2	19	17	32,5
Число стихов		—	—	2467	2076	1570	1447	119	89	302	265

Таблица 26 (окончание)

Ритмическая форма	Словораздел после слога	*Теоретически*		XVIII–XIX вв.				А. Белый			
				I период		II период		«Пепел»		«Первое свидание»	
		М. ок.	Ж. ок.	М. ок.	Ж. ок.	М. ок.	Ж. ок.	М. ок.	Ж. ок.	М. ок.	Ж. ок.
VI	4м	8,0	9,5	14,0	15,5	10,0	15,5	13	6	5	7
	5ж	50,0	49,0	41,0	36,0	40,0	32,0	32	25	38	37
	6д	40,5	38,0	43,0	45,0	46,0	43,5	48	50	49	33
	7г	1,5	3,5	2,0	3,5	4,0	9,0	7	19	8	23
Число стихов		—	—	477	373	383	325	44	36	110	136
VII	3ж	8,0	4,0	М: 3,0		Ж: 1,5		—	—	—	—
	4д	30,5	36,5	75,0		75,5		—	—	—	—
	5г	33,0	32,5	19,0		23,0		—	—	—	—
	6п	28,5	27,0	3,0		—		—	—	—	—
Число стихов		—	—	36		70		—	—	—	—

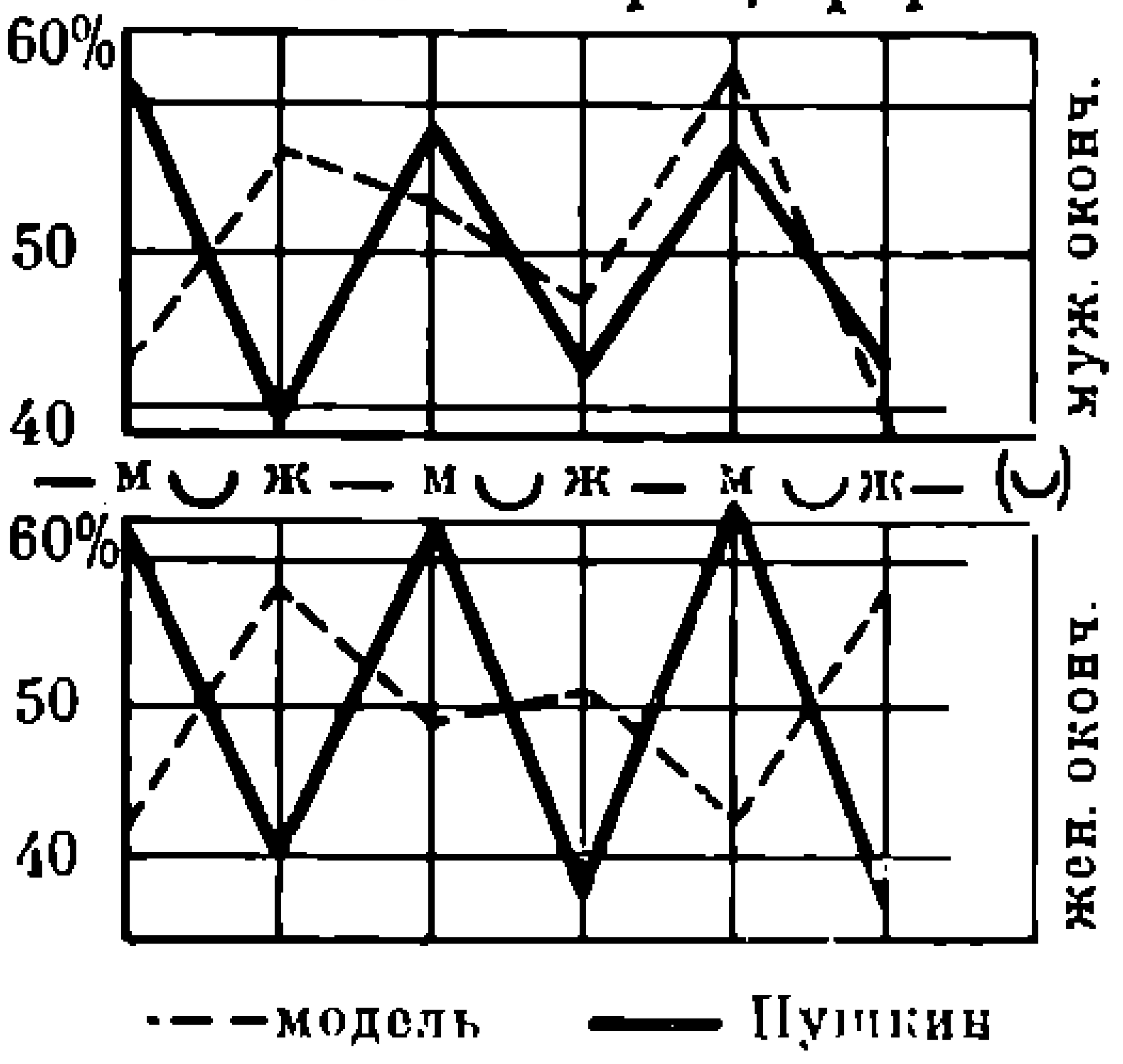
лены до 0,5%, по А. Белому — до 1%. Стихи с мужскими окончаниями (М) и женскими (Ж) учитываются раздельно.

§ 75. Рассматривая словоразделы в *полноударной* I форме, замечаем следующее. В мужском 4-стопном ямбе и в женском 4-стопном хорее («акаталектические», полностопные размеры) естественное, языковое распределение словоразделов совпадает со стопоразделами: в ямбе преобладают мужские словоразделы, членящие стих на 4 ямбических слова («Пора, пора! рога трубят»), в хорее — женские словоразделы, членящие стих на 4 хореических слова («Буря мглою небо кроет»). В женском 4-стопном ямбе («гиперкаталектический», наращенный размер) и в мужском 4-стопном хорее («каталектический», усеченный размер) такая последовательность однородных слов становится невозможна, и «стопобойный ритм» смипается [20].

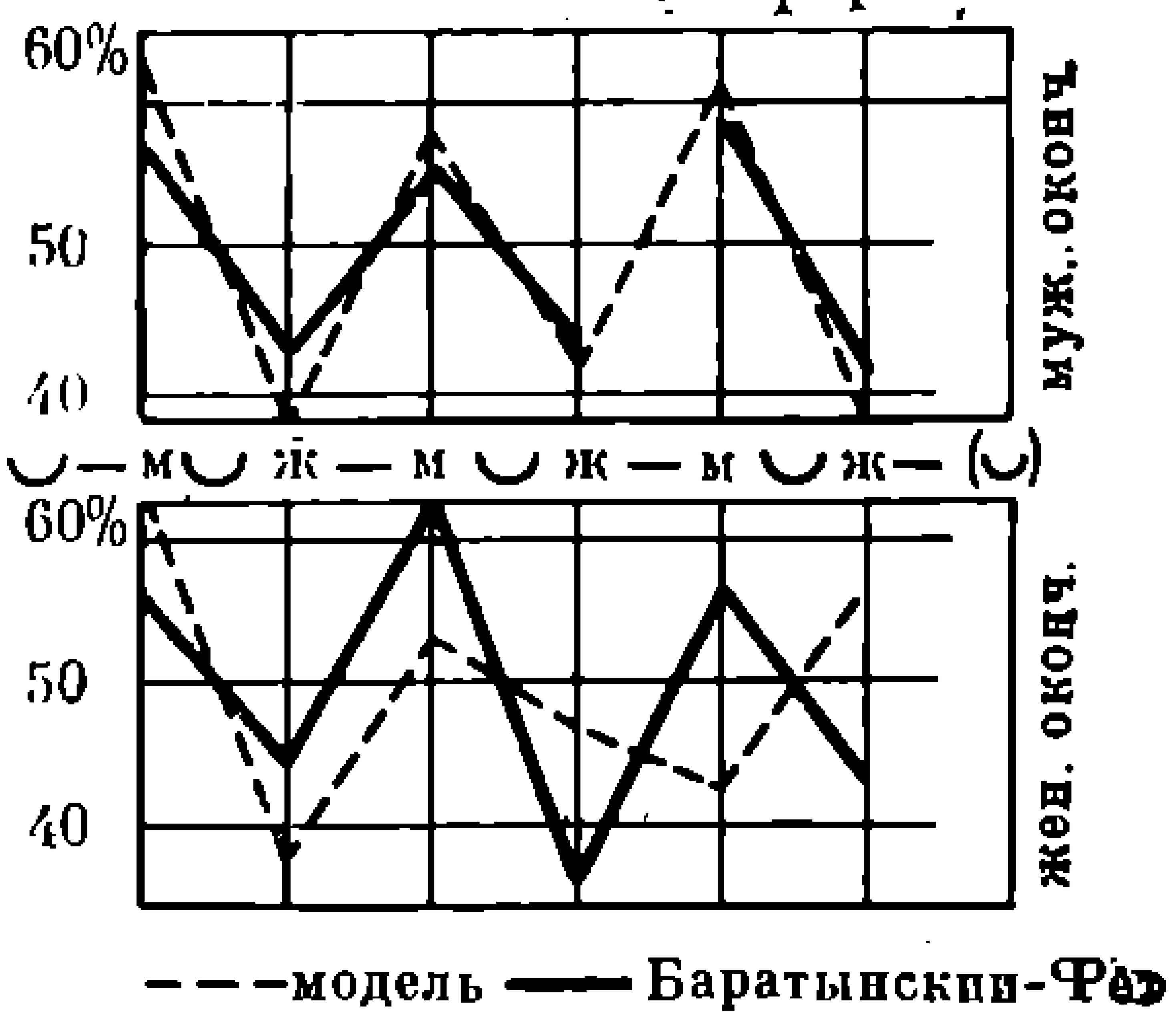
[20] По-видимому, это дает право думать, что понятие «каталектики» исключено из стиховедения без достаточных оснований и еще нуждается в переосмыслении и реабилитации. Есть и дру-

Словоразделы

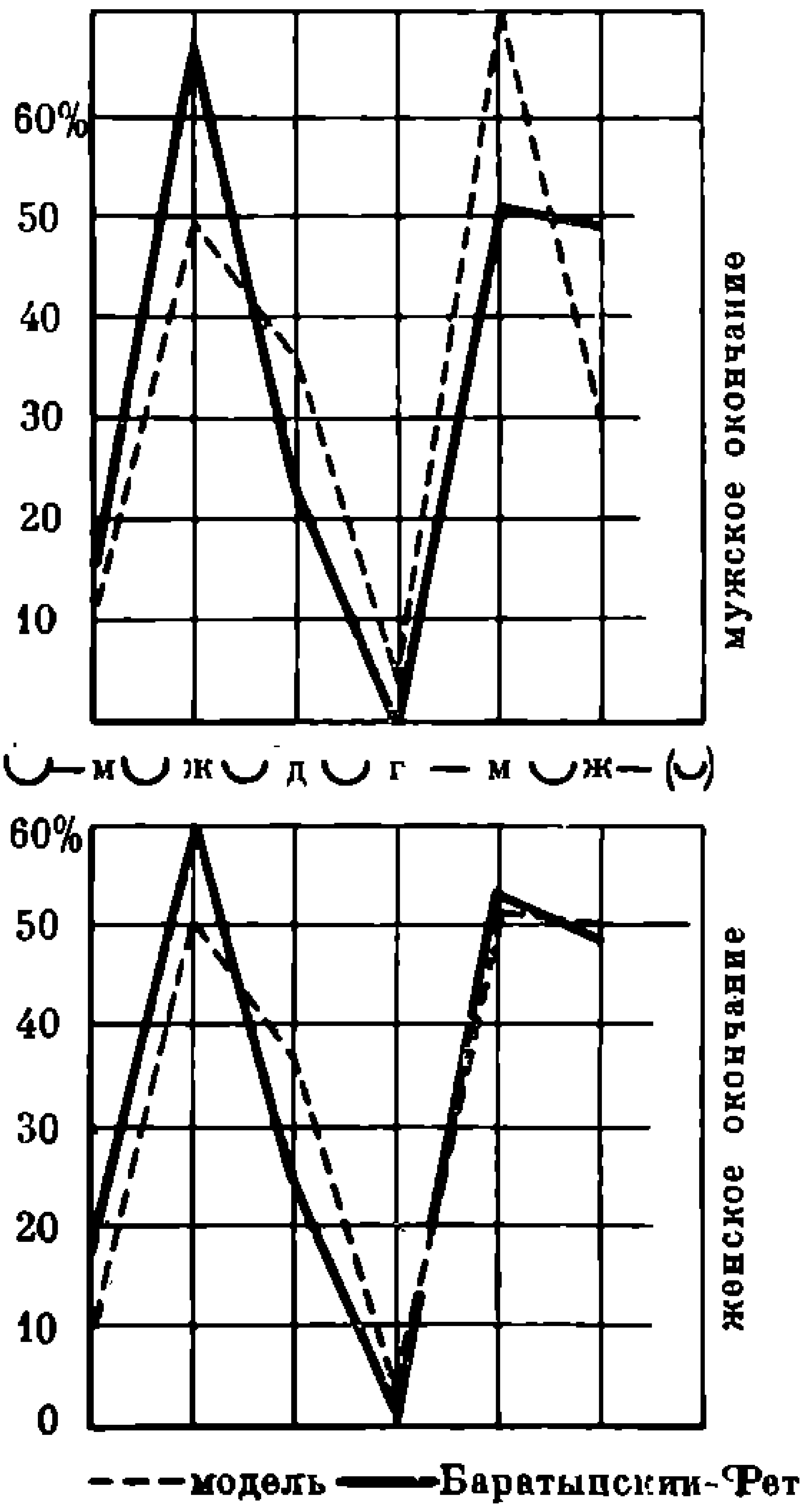
4-стопный хорей, I форма.



4-стопный ямб, I форма.



4-стопный ямб, III форма.



4-стопный ямб, IV форма.

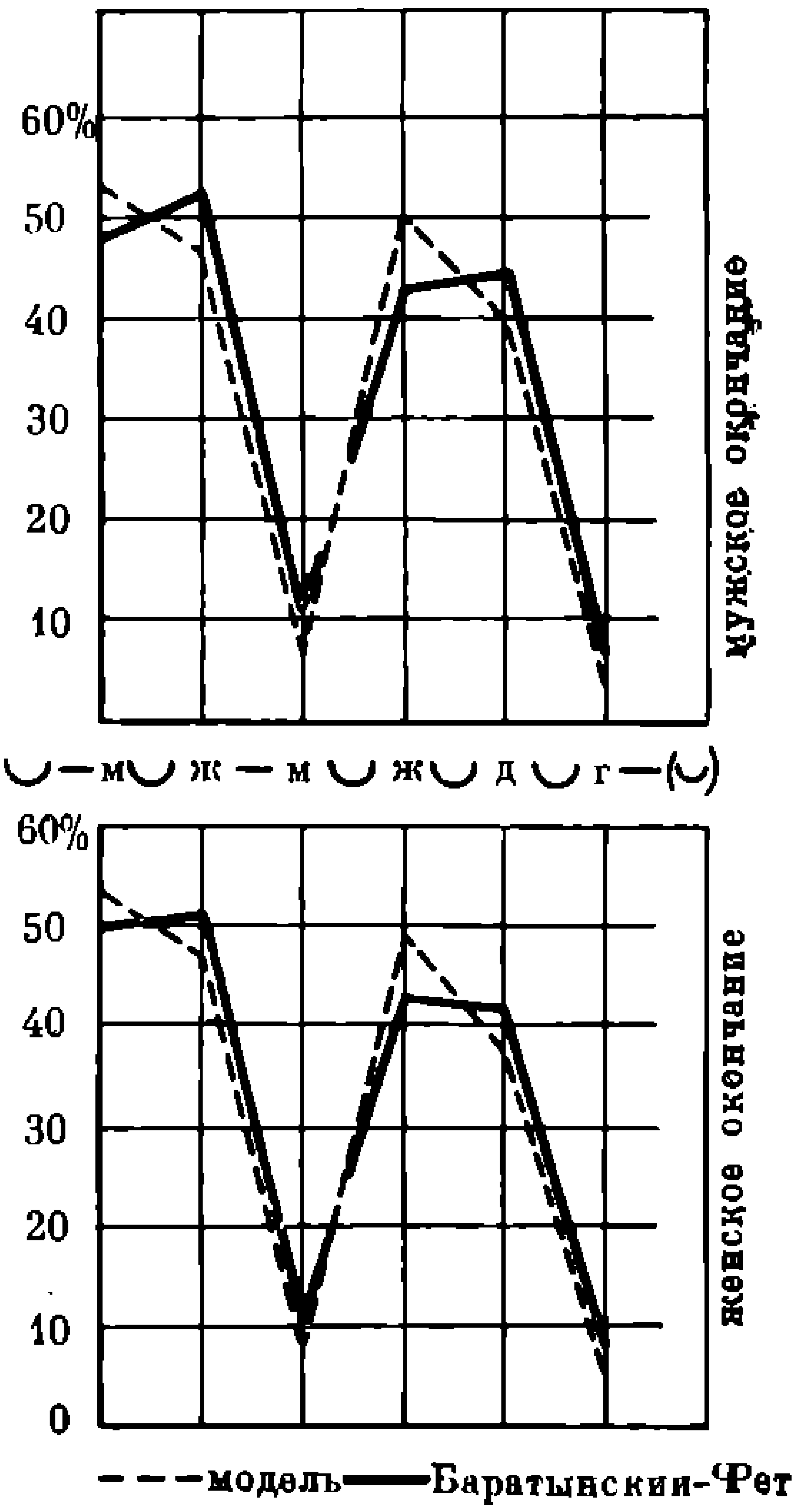


Таблица 26а

4-стопный хорей

Ритмическая форма	Словораздел после слога	Теоретически		Пушкин	
		М. ок.	Ж. ок.	М. ок.	Ж. ок.
I	1м	43,0	42,0	61,0	61,0
	2ж	57,0	58,0	39,0	39,0
	3м	53,5	49,0	58,0	62,5
	4ж	46,5	51,0	42,0	37,5
	5м	63,0	42,0	57,5	64,0
	6ж	37,0	58,0	42,5	36,0
Число стихов		—	—	167	246
II	3м	65,0	60,5	67,0	57,5
	4ж	35,0	39,5	33,0	42,5
	5м	65,5	44,5	82,5	59,0
	6ж	34,5	55,5	17,5	41,0
Число стихов		—	—	176	174
IV	1м	32,5	33,0	37,5	42,5
	2ж	67,5	67,0	62,5	57,5
	3м	6,0	7,0	11,5	6,5
	4ж	50,5	49,0	42,5	49,5
	5д	40,5	38,0	45,5	43,5
	6г	3,0	6,0	0,5	0,5
Число стихов		—	—	321	240
VI	3м	10,0	12,0	10,0	12,5
	4ж	52,0	49,5	55,5	61,0
	5д	35,5	32,5	32,0	25,5
	6г	2,5	6,0	2,5	1,0
Число стихов		—	—	211	198

Как отвечает этому естественному расположению словоразделов действительное их употребление? С неожиданным единообразием: во всех четырех случаях преобладающим оказывается ряд мужских словоразделов и ямбических слов между ними. В мужском 4-стопном ямбе это вариация типа «Пора, пора! рога трубят» (согласно с вероятностью); в женском 4-стопном ямбе — типа «Встает заря во мгле холодной» (по теоретическому счету вероятнее был бы перебой ряда ямбических слов в конце стиха: например, «Певец пиров и грусти томной»); в мужском 4-стопном хорее — типа «Год прошел, как сон пустой» (вероятнее был бы перебой в начале стиха: «Страшный вред ему творя»); в женском 4-стопном хорее — типа «Грусть-тоска меня съедает» (вероятнее была бы прямо противоположная инерция: «Буря мглою небо кроет»). Сходным образом соотносятся теоретические и действительные показатели также и во II ритмической форме. С течением времени этот ритм утверждается в 4-стопном ямбе все отчетливее: разрыв между средним уровнем мужских (господствующих) и женских словоразделов в I периоде XIX в.— 7,5%, во II периоде — уже 16,3%. И не случайно А. Белый с его вечным стремлением обращать метрические исключения в правила, при всем своем равнодушии к «метрическим», полноударным строкам, расслышал в них эту закономерность, в «Пепле» довел ее до предела, а в «Первом свидании» вывернул наизнанку: для этой поэмы характерны не ритмы типа «Пора, пора! рога трубят», а ритмы типа: «На стенах летом пляшут пятна, В стакане светом пляшет винт...»

Эта констатация стремления стиха к бесперебойной последовательности мужских словоразделов объясняет, между прочим, разницу в употребительности изомерных форм в ямбе. Подсчеты Томашевского и Шенгели показали, что строки типа «Небрежный плод моих забав», «Минуты две они молчали», т. е. строки с мужскими словоразделами внутри стиха, употребляются чаще, чем строки, составленные из тех же ритмических типов слов, но в другом поряд-

---

гой момент, придающий важность этому понятию,— восприятие стихораздела, в частности — различное ощущение связности стихов при рифмовке ЖМЖМ и МЖМЖ (в разных размерах по-разному). Но здесь мы останавливаться на этом сложном вопросе не можем; ср. первый подступ к проблеме в книге Р. Кембола (№ 205, стр. 319).

ке, с женским словоразделом внутри стиха («Прошу мою заметить речь», «Залить горячий жир котлет» или «Большой потери в том не видя»). Они объясняли это очень сложно (см. № 147, стр. 107—112; № 173, стр. 131—132); в действительности же это объясняется попросту тем, что в предпочитаемых строках последовательность мужских словоразделов выдержана строже, чем в их изомерах. Томашевский и Шенгели указали и другие пары изомерных строк в полноударном ямбе, но разница в их употребительности не столь постоянна и может быть случайною.

Как объяснить это единообразие словораздельного строения в полноударном ямбе и хорее, не считающееся даже с языковой естественностью? Единственно, что можно привести в объяснение,— это закономерность, впервые отмеченную Томашевским и потом Якобсоном: словоразделы в стихе стремятся расположиться так, чтобы более сильные стопы были заняты более длинными словами (Б. Томашевский, № 147, стр. 202—203; Р. Якобсон, № 179, стр. 112). Самая сильная стопа в стихе — константа; поэтому последнее слово в женском стихе стремится быть не 2-сложным, а 3-сложным и для этого сдвигает последний сильный словораздел от 7 к 6 слогу (в хорее — от 6 к 5 слогу), где он был и в мужском стихе. Самая сильная из внутренних стоп, по сочетанию закона альтернирующего ритма и закона усиления первого междубезударного слога,— вторая стопа 4-стопного хорея; поэтому стоящее на ней слово стремится быть не 1-сложным, а по крайней мере 2-сложным и для этого сдвигает первый словораздел от 2 к 1 слогу, «ужимая» до односложности первое слово на его слабостопной позиции. Этим возмущающим влиянием сильных стоп можно отчасти объяснить отклонение словораздельного ритма от вероятности,— но именно отчасти: почему, например, закон Томашевского — Якобсона бессилен расширить второе слово в хорее еще больше, до 3 слогов, сдвинув словораздел с 3 слога на 4-й? почему он почти не проявляет себя (как мы сейчас увидим) при сдвигах словоразделов в 3-сложных интервалах на слабых стопах? Все это вопросы без ответа: ритм словоразделов в русском стихе еще слишком мало изучен.

Но как бы ни объяснить наблюдаемое явление, факт остается бесспорен: полноударные строки в ямбе и хорее дают преобладание «восходящего» ритма ямбических слов и мужских словоразделов, которое мы отметили в анапесте.

§ 76. Рассматривая словоразделы в *неполноударных* формах, замечаем следующее. По естественным данным русского языка, в трехсложном междуударном интервале, независимо от его положения в стихе, самым частым оказывается женский словораздел, за ним следует дактилический и далеко после них — мужской и гипердактилический с их затяжными безударными началами и концами слов. В действительном стихе от этого естественного расположения наблюдаются любопытные отклонения. (а) В IV ритмической форме, самой частой, женский словораздел несколько слабеет, а дактилический несколько усиливается; усиление это заметнее в мужских стихах, чем в женских, заметнее в хорее, чем в ямбе, и заметнее у послепушкинских поэтов, чем у более ранних; Андрей Белый, верный себе, доводит эту тенденцию до предела, более всего культивируя именно дактилические и даже гипердактилические словоразделы («На серой вы*чищенной* двери Литая чищ*енная* медь; Бывало: плам*енная* вьюга, И в ней — просле*женная* стезь...»). (б) В VI ритмической форме, самой «легкой», это усиление дактилического словораздела еще резче: он не только сравнивается по частоте с женским, но и превосходит его, и опять-таки у поздних поэтов заметнее, чем у ранних; исключение — хорей, где женские словоразделы типа «Засмолили, покатили» все же чаще, чем дактилические типа «Понатужился немножко»: очевидно, здесь сказывается склонность двухударного хорея разделяться на два тождественных «пеонических» двустишия. (в) Зато в III ритмической форме картина обратная: здесь женский словораздел усиливается, дактилический, напротив, падает ниже естественной вероятности, а гипердактилический исчезает почти совсем (у Пушкина — известный уникальный случай: «Кто ж вызовется, дети, други?»); от ранних поэтов к поздним это засилье женского словораздела все возрастает (у Фета на 63 случая III формы 51 женский словораздел на II стопе и только 1 дактилический); и только Белый в «Пепле», наперекор традиции, культивирует в этой форме дактилические и гипердактилические словоразделы (притом вполне сознательно — см. № 9, стр. 280). (г) Наконец, VII ритмическая форма хоть и редко встречается в XIX в., однако явственно обнаруживает ту же тенденцию к укорочению словораздела, что и III форма: по языковой вероятности дактилический словораздел в ней («И кланялся непринужденно») почти так же част, как

гипердактилический («Кочующие караваны»), в действительности же он гораздо чаще, гипердактилический — гораздо реже, а более длинные отсутствуют в XIX в. начисто (единственный случай, отмеченный Шенгели,— у Державина; в XX в. картина, по-видимому, меняется — см. предварительные цифры по 5-стопному ямбу у А. Н. Колмогорова, № 88, стр. 154).

Закономерность очевидна: при пропуске ударения на III стопе, облегчающем конец стиха (IV и VI формы), словораздел сдвигается к концу междуударного интервала, подчеркивая это облегчение; при пропуске ударения на II стопе, облегчающем начало стиха (III и VII формы), словораздел сдвигается к началу междуударного интервала, затушевывая это облегчение. Каким образом совершается это подчеркивание и затушевывание, представить нетрудно: при женском словоразделе (например, «Возле речки...») слух еще может надеяться, что на следующем слоге будет схемное ударение (например, «...возле мосту»), при дактилическом словоразделе («Возле реченьки...») сразу слышно, что очередное схемное ударение пропущено. Таким образом, учащение женских словоразделов в III форме создает как бы иллюзию возможной полноударности этих строк, тогда как учащение дактилических словоразделов в IV и VI формах не оставляет сомнения в их фактической неполноударности. Здесь можно вспомнить и о том, что по предпочтительным местам в строфе III форма также совпадает с I-й, полноударной (см. К. Тарановский, № 129, стр. 109); можно вспомнить и градацию «ускорения темпа» от «анданте» к «аллегро» в последовательности VII—III—IV—VI форм, предположенную на слух А. Белым (№ 9, стр. 323); но этот ход мыслей увел бы нас слишком далеко от нашего предмета.

Как бы то ни было, факт остается бесспорным: дактилические словоразделы в ямбе и хорее подчеркивают облегчение строки к ее концу. Это достаточное подтверждение нашему предположению, что усиление дактилических словоразделов в амфибрахии и анапесте служит облегчению строки.

§ 77. Можно пойти дальше: если дактилические словоразделы в двусложниках сопутствуют облегчению стиха от начала к концу строки, то не сопутствуют ли они также и облегчению стиха от начала к концу двустишия или четверостишия?

Проверка на полустишиях 6-стопного ямба, по-видимому, подтверждает такое предположение. Мы подсчитали распределение словоразделов М, Ж, Д и Г в мужских полустишиях 6-стопного ямба («В одном из городов...», «...и никнут в тишине», «...таинственно храним», «В предательскую ночь...») у Ломоносова («Петр Великий», ст. 1—1000), Пушкина (все послелицейские произведения, писанные александрийским стихом, и отдельно «Анджело»), Фета (все стихотворения, писанные александрийским стихом, и отдельно с иной рифмовкой) — раздельно для первых полустиший (А) и для вторых полустиший (Б), а среди вторых полустиший александрийского стиха — отдельно для первой и второй позиции в двустишии ($Б^1$, $Б^2$). Результаты — в таблице 27.

Таблица 27

Авторы и полустишия		Словораздел				Число полустиший
		М	Ж	Д	Г	
Теоретически		9,5	50,0	37,6	2,9	
Ломоносов, «Петр Великий»	$А_1$	7,0	51,5	38,5	3,0	385
	$Б_1$	6,0	37,0	54,5	2,2	137
	$Б_2$	9,0	50,5	38,5	2,0	135
Пушкин, александрийский стих	$А_1$	14,3	58,7	24,9	2,1	329
	$Б_1$	5,3	55,0	37,3	2,4	169
	$Б_2$	7,5	45,6	45,6	1,3	140
Пушкин, «Анджело»	А	8,6	55,2	35,0	1,2	163
	Б	9,6	57,3	31,8	1,3	157
Фет, александрийский стих	А	12,1	48,6	34,6	4,7	107
	$Б_1$	14,7	37,7	46,0	1,6	61
	$Б_2$	5,9	33,8	55,9	4,4	68
Фет, прочие строфы	А	12,7	56,3	28,2	2,8	252
	Б	10,8	40,7	44,0	4,5	268

Из таблицы видно: чем ближе к концу стиха и к концу двустишия, тем выше процент дактилического словораздела; у Ломоносова эта закономерность выражена еще не полностью (для конца стиха, но не для конца двустишия), у Пушкина — выражена в александрийском стихе, но не выражена в стихе с вольной рифмовкой, у Фета выражена всюду. Таким образом, здесь дактилические словоразделы

сопутствуют облегчению стиха на протяжении большого метрического периода.

Однако проверка на двустишиях 4-стопного хорея и четверостишиях 4-стопного ямба не подтверждает наше предположение. Мы подсчитали распределение словоразделов М, Ж, Д и Г в IV форме («Восторг души первоначальный», «Лучи метнулись заревые», «Огни зловещие мигали», «Ее спеленутое тело») и в VI форме («Не осуждай и не зови», «И на перины пуховые», «О воскресении Христа», «Испепеляющие годы») для четырех строк четверостиший ямба с рифмовкой AbAb у Пушкина (послелицейская лирика, кроме эпиграмм и набросков, 46 стихотворений, 234 четверостишия), у Фета (первые 69 стихотворений, 250 четверостиший по «Полному собранию стихотворений», 1912 г.), у Блока (из I тома — все 52 стихотворения, 175 четверостиший, из III тома — все 55 стихотворений, 276 четверостиший) и для двух строк двустиший хорея с рифмовкой АА и bb у Пушкина («Сказка о царе Салтане», 249 женских и 251 мужское двустишие). Вот результаты; так как числа невелики, приводим их, не переводя в проценты (см. табл. 28).

Из таблицы видно: усиления дактилического словораздела от I к III и от II к IV строке (в хорее от I ко II строке) не происходит. Единственное устойчивое исключение — VI форма с женским окончанием (у Фета также и с мужским окончанием); в хорее выделяется также IV форма с мужским окончанием, но в ямбе — нет. В целом можно сказать: с приближением к концу строфы облегченные ритмические формы IV и VI становятся чаще, но дактилические словоразделы не подчеркивают этого учащения, они не ускоряют, а, наоборот, если можно так сказать, притормаживают облегчение стиха. От этого взаимодействия ускоряющего ритма ударений и притормаживающего ритма словоразделов строфа приобретает сложный и богатый ритм, требующий отдельного анализа в каждом стихотворении, но ускользающий от статистических обобщений. Полустишия в александрийском дистихе были связаны более тесной связью и поэтому проникнуты более однородным ритмом; стихи в четверостишной строфе более самостоятельны, и организация их сочетаний определяется поэтом более сознательно. Здесь мы подходим к пределу применимости статистического учета в том виде, в каком он используется в этой книге, и должны оставить нашу тему.

Таблица 28

Размеры, ритм, формы и авторы	Стих (жен. ок.)	Словораздел				Стих (муж. ок.)	Словораздел			
		м	ж	д	г		м	ж	д	г
IV ритмическая форма: 4-ст. ямб										
Теоретически		8,5	48,5	37,0	6,0		7,0	50,0	40,0	3,0
Пушкин	I	9	47	36	6	II	7	51	58	—
	III	10	57	39	7	IV	12	68	54	1
Фет	I	11	46	38	4	II	9	52	53	6
	III	12	50	30	9	IV	11	63	57	3
Блок, кн. I	I	9	35	29	4	II	8	36	46	2
	III	4	35	35	13	IV	5	43	55	9
Блок, кн. III	I	9	36	37	12	II	14	42	48	4
	III	12	43	34	10	IV	8	76	59	3
IV ритмическая форма: 4-ст. хорей										
Теоретически		7,0	49,0	38,0	6,0		6,0	50,5	40,5	3,5
Пушкин	I	5	36	37	1	I	16	31	39	—
	II	2	35	25	—	II	7	42	54	—
VI ритмическая форма: 4-ст. ямб										
Теоретически		9,5	49,0	38,0	3,5		8,0	50,0	40,5	1,5
Пушкин	I	2	6	6	1	II	2	6	9	2
	III	5	9	12	—	IV	4	12	7	—
Фет	I	3	14	6	—	II	1	10	14	—
	III	5	16	14	1	IV	1	9	17	2
Блок, кн. III	I	5	8	5	3	II	1	5	8	1
	III	1	11	14	5	IV	3	10	12	1
VI ритмическая форма: 4-ст. хорей										
Теоретически		12,0	49,5	32,5	6,0		10,0	52,0	35,5	2,5
Пушкин	I	—	36	8	—	I	6	24	27	—
	II	9	37	18	—	II	7	31	9	1

§ 78. *Заключение.*

1) Ритм классических трехсложных размеров представляет собой чередование обязательно-ударных слогов на сильных местах и обязательно-безударных слогов на слабых местах; особое положение имеет лишь начальный слог стиха, который является произвольно-ударным. Пропуски ударений на сильных местах входят в употребление лишь в XX в.

2) Такой ритм в условиях русского языка позволяет включать в стих приблизительно в полтора-два раза меньшее количество словосочетаний, чем ритм двусложных размеров, основанный на чередовании обязательно-безударных и произвольно-ударных слогов. Это одна из причин того, что в русской поэзии двусложные размеры употребительнее трехсложных.

3) Четкость такого ритма, т. е. противопоставление в нем слабых и сильных мест, подчеркивается тем, что схемные ударения на сильных местах предпочтительно используются тяжелые (на полнозначных словах), а сверхсхемные ударения на слабых местах предпочтительно используются легкие (на служебных словах).

4) Зачаток тенденции к альтернирующему вторичному ритму, т. е. к чередованию сильных и слабых стоп, можно видеть в том, что в трехстопных размерах легкие схемные ударения сосредоточиваются на средней стопе, а тяжелые схемные — на крайних стопах.

5) Отчетливая тенденция к облегчению стиха от начала к концу строки и от начала к концу строфы сказывается в том, что в этих направлениях (а) усиливается избегание сверхсхемных ударений, особенно тяжелых, и (б) усиливается предпочтение дактилических словоразделов. Аналогичная тенденция различима и в ритме 4-стопного ямба и хорея.

6) Отклонение перечисленных особенностей стиха от языковой частоты (частоты ритмических слов) сильнее, чем отклонение их от речевой частоты (частоты ритмических словосочетаний). Акцентный ритм языка как бы зарождается при переходе от беспорядочной последовательности слов к естественной речевой последовательности словосочетаний и оформляется при переходе от естественной последовательности словосочетаний к искусственной последовательности стихов.

Глава пятая

ТРЕХИКТНЫЙ ДОЛЬНИК

Из-за необходимости сократить объем книги эта глава печатается в виде тезисов и таблиц. Более подробное изложение см. в нашей статье в кн. «Теория стиха», 1968 (№ 38).

§ 79. *Проблема.* 3-иктным, или 3-ударным, дольником мы называем стих, которым написаны такие известные произведения, как «Вхожу я в темные храмы...» Блока, «Все живое особой метой...» Есенина, «Строгая любовь» Смелякова и др. Мы видели (§ 25), что это самый простой и употребительный из неклассических размеров русского стиха; это позволяет начать рассмотрение неклассических размеров именно с него.

Напомним место дольника в нашей трехчастной классификации русских стихотворных размеров. а) Силлабо-тонические (классические) размеры имеют метр (чередование иктов и междуиктовых интервалов) с постоянным слоговым объемом междуиктовых интервалов. б) Переходные размеры также имеют метр, но слоговой объем междуиктовых интервалов здесь величина переменная; одним из этих переходных размеров, с диапазоном колебания междуиктовых интервалов в 1—2 слога, мы считаем дольник. в) Чисто-тонические размеры не имеют метра, и слоговой объем междуиктовых интервалов в них не учитывается. Понятно, что между этими тремя основными группами размеров есть и промежуточные: (а — б) между дольниками

и силлабо-тоникой — логаэды, о которых см. в гл. «Вместо введения»; (б — в) между дольниками и чистой тоникой — тактовик, о котором см. ниже, гл. VII—VIII.

§ 80. В последовательности постепенного ослабления метрической строгости стиха (силлабо-тоника — логаэды — дольник — тактовик — чистая тоника) понятно, что чем менее строги ограничения, налагаемые метром, тем бо́льшую часть языкового словесного материала способны вместить соответственные размеры. Так, в I главе «Капитанской дочки» (4545 слогов, 1519 междуударных интервалов, не считая междуабзацных) проскандирована в ритме различных размеров может быть такая часть этого материала.

Таблица 1

Размеры	Полноударные стихи		Неполноударные стихи	
	Интервалы	%	Интервалы	%
Силлабо-тонические 2-сложные	1	31,2	1, 3, 5	50,9
Силлабо-тонические 3-сложные	2	33,5	2, 5	34,8
Дольник	1, 2	64,7	1, 2, 4, 5	74,0
Тактовик	1, 2, 3	83,1	1, 2, 3, 4, 5	92,4
Чисто-тонические		100,0		100,0

Если бы стих в своем развитии подчинялся единственной тенденции «приблизиться к естественной речи», т. е. включить в себя как можно бо́льшую часть естественных речевых словосочетаний, то, конечно, в русском стихе наиболее интенсивно разрабатывались бы именно дольник, тактовик и чисто-тонические размеры. В действительности, разумеется, отношение между языком и стихом сложнее.

Наряду с тенденцией стиха «приблизиться к естественной речи» существует и тенденция «оттолкнуться от естественной речи», и в разные историко-культурные периоды преобладание получает то одна, то другая. Со времен становления русского литературного стиха в XVII в. в течение двух веков его развитие определялось тенденцией оттолкнуться, обособиться от прозы, противопоставиться прозе как можно четче. Самый ранний русский стих, стих

досиллабических виршей, был чисто-тоническим стихом с парной рифмовкой: единственным ограничением, наложенным на отбор словосочетаний в нем, была рифма. Следующая ступень развития, силлабический стих Симеона Полоцкого и его последователей, налагает второе ограничение — требование слогового равенства стихов. Следующая ступень развития, силлабо-тонический стих Тредиаковского и Ломоносова, налагает третье ограничение — требование урегулированного расположения ударных и безударных слогов в стихе. При этом чем дальше, тем это ограничение становится строже: мы видели (таблица в § 30), что 4-стопный ямб XVIII в. еще располагал ударения в стихе в соответствии с естественным ритмом языковой модели, тогда как 4-стопный ямб второй половины XIX в. уже выработал специфически-стиховой ритм, требовавший почти обязательной ударности II стопы и сокращавший число реально употребительных ритмических вариаций с 6 до 4; круг словосочетаний, допустимых в стихе, этим сужался еще более. Такого же рода симптомом было и увлечение трехсложными размерами в середине XIX в.: мы видели, что их строгий ритм допускает в стих меньше словосочетаний, чем ритм двусложных размеров. По-видимому, это было пределом в постепенном расхождении стиха и естественной речи; в конце XIX — начале XX в. происходит перелом, и преобладание получает тенденция к их сближению. Это проявляется в бурном расцвете дольника, тактовика и чисто-тонического стиха. Наибольшего распространения эти размеры достигают, как мы видели (гл. II), в конце 1910 — начале 1920-х годов, потом начинается некоторый отход назад к традиции. Результатом явилось то неустойчивое равновесие двух тенденций, которое наблюдается в русском стихе сейчас.

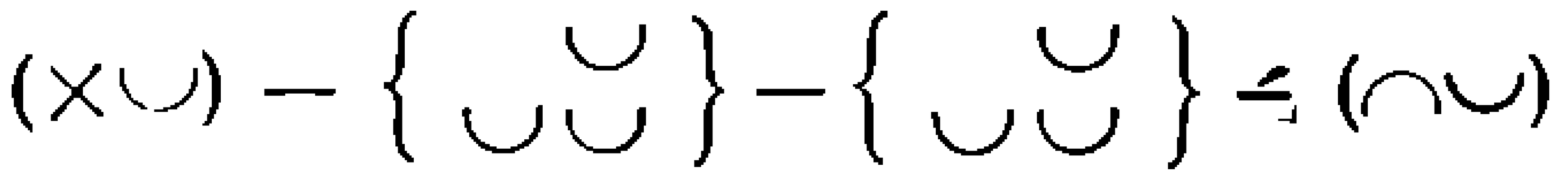
Дольник, по своему промежуточному положению между силлабо-тоникой и чистой тоникой, является очень удобным для наблюдения выразителем тенденций развития современного русского стиха. В нем одинаково возможны два уклона: с одной стороны, уклон к усилению урегулированности, к относительному (как в логаэдах) постоянству междуиктовых интервалов, к сближению с классическими размерами; с другой стороны, уклон к ослаблению урегулированности, к относительному (как в тактовике) расширению амплитуды колебаний междуиктовых интервалов, к сближению с чисто-тоническим стихом. Наша задача —

установить, какая из этих тенденций в дольнике получает преобладание и как это преобладание реализуется.

§ 81 — 82. *Материал*, использованный в настоящей главе, составляют 1230 произведений, 50 139 стихов из поэтов 1890—1950-х годов. Подробный перечень их см. в нашей статье (№ 38, стр. 62—63).

Теоретическая языковая *модель*, с которой сравнивался этот материал, строилась с ограничениями, оговоренными там же (стр. 64—65).

§ 83. *Ритмические формы.* Итак, определение 3-иктного дольника таково: это стих с тремя метрически сильными местами и со слабыми интервалами между ними, объем которых колеблется от 1 до 2 слогов; анакруса может равняться 2, 1 и 0 слогов и быть постоянной или переменной; окончание произвольно, но на практике бывает лишь мужским, женским и дактилическим. Схема 3-иктного дольника в наших условных знаках:



Некоторые оговорки и уточнения к этой схеме будут предложены ниже.

Различные сочетания I и II междуиктовых интервалов дают следующие возможные ритмические формы 3-иктного дольника (для наглядности все примеры взяты с 1-сложной анакрусой и аналогичные им):

Полноударные формы:

1 (анакр, 2/0, интерв. 2—2) : В тени у высокой колонны...
2 (анакр. 2/0, интерв. 1—2) : Вхожу я в темные храмы...
3 (анакр. 2/0, интерв. 2—1) : Я помню ступени трона...
4 (анакр. 2/0, интерв. 1—1) : И Рейна тих простор...

Формы с пропуском среднего ударения:

5 (анакр. 2/0, интерв. 5) : В пустынности удостоверясь...
6 (анакр. 2/0. интерв. 4) : И розовый небосклон...
7 (анакр. 2/0, интерв. 3) : На дальнем горизонте...

Формы с пропуском начального ударения:

8 (анакр. 5/2, интерв. 2) : И неуемная страсть...
9 (анакр. 5/2, интерв. 1) : Не говори: люблю...

Формы с пропуском начального и среднего ударения:

10 (анакр. 8/5, интерв.—): Но по воспоминаньям...

Эти 10 ритмических форм исчерпывают все возможные ритмы дольника. В нашем материале они представлены в таком количестве.

Таблица 2

Интервалы	1890—1910	1910—1920	1920—1930	1930—1940	1940—1950	1950—1960	Всего
2—2	568	1166	2453	1518	1778	1220	8703
1—2	537	1208	1039	1213	1553	1710	7260
2—1	458	2247	4332	3933	6124	6444	23 538
1—1	62	93	84	14	22	21	296
5	—	23	98	104	151	136	512
4	20	322	1092	1828	2187	2711	8160
3	—	32	76	26	20	25	179
—2	3	17	43	56	101	57	277
—1	5	16	84	50	114	154	423
— —	—	—	1	2	2	4	9

Заметим, что среди неполноударных форм форма № 5 может скандироваться только как полноударная форма № 1, а форма № 7 — только как полноударная форма № 4. Остальные допускают двоякую скандовку: № 6 — как № 2 или 3, № 8 — как № 1 или 2, № 9 — как № 3 или 4; и даже троякую: № 10 — как № 2, 3 или 4. Поэтому формы № 5 и 7 в любом контексте воспринимаются только как вариации соответственных полноударных форм; формы 8, 9, 10 по своей малочисленности воспринимаются по ритмической инерции своих контекстов; что же касается формы № 6, то она встречается так часто, что может рассматриваться как самостоятельная, равноправная с полноударными, основная форма. Таким образом, мы можем свести наши 10 ритмических форм к 5 основным, пронумеровав их римскими цифрами:

I форма: В тени у высокой колонны...
II форма: Вхожу я в темные храмы...
III форма: Я помню ступени трона...
IV форма: И Рейна тих простор...
V форма: И розовый небосклон...

Стихотворения, в которых свыше 25% строк не укладывались в описанные ритмические формы («прочие формы» — с нарушением числа иктов или объема интервалов),

и стихотворения, в которых I форма составляла свыше 75% строк (они звучат правильным анапестом со случайными нарушениями), в разбор не включались.

§ 84. Будучи сведен к 5 основным формам, ритмический состав 3-иктного дольника принимает следующий вид.

Таблица 3

Теоретически		1890—	1910—	1920—	1930—1940	1940—1950	1950—1960	Всего
I форма:	20,5 (32,9)	33,9	22,7	26,9	19,0	16,5	11,1	18,9
II форма:	12,1 (19,4)	31,9	22,7	10,9	13,7	12,9	13,7	14,5
III форма:	16,6 (26,7)	27,5	42,7	46,1	45,2	51,4	52,5	47,8
IV форма:	38,4 (1,0)	3,7	2,4	1,7	0,5	0,3	0,4	1,0
V форма:	12,4 (20,0)	1,2	6,1	11,4	20,7	18,0	21,6	16,3
Прочие		1,8	3,4	3,0	0,9	0,9	0,7	1,5
Всего:	100	100	100	100	100	100	100	100

(Так как большое расхождение между расчетным и реальным показателями IV формы путает все расчеты, то в скобках даны теоретические показатели, получаемые при условном сокращении IV формы до 1% — величины, близкой к реальной.)

Из таблицы видно: 1) «прочие формы» дают ничтожно малый процент (по сравнению с допущенными нами 25%); 2) теоретические и эмпирические показатели резко расходятся: на практике неравномерность распределения форм гораздо больше, чем в теории; 3) от периода к периоду распределение форм меняется: формы I и II постепенно слабеют, а форма V резко усиливается.

§ 85. Распределение ритмических форм по отдельным строкам четверостиший имеет следующий вид (взяты абсолютные цифры по 133 четверостишиям Блока и по 150 четверостишиям Щипачева, Суркова, Алигер и Долматовского) (см. табл. 4).

Наиболее отчетливо из таблицы видно нарастание неполноударной V формы к концу строфы; менее отчетливо тяготение I (полносложной) и III формы к началу строфы. Можно вспомнить, что и в 4-стопном ямбе известна

тенденция начинать строфу полноударной строкой, а заканчивать неполноударной. Однако надо помнить, что по ограниченности привлеченного материала наши цифры по дольнику не вполне еще надежны.

Таблица 4

Авторы	I форма				II форма				III форма				V форма			
	Строки				Строки				Строки				Строки			
	I	II	III	IV	I	II	III	IV	I	II	III	IV	I	II	III	IV
Блок	34	34	31	27	64	61	64	61	35	37	38	45	—	1	—	—
Щипачев	86	78	83	75	8	12	13	9	48	45	44	47	8	15	10	19
Сурков	11	8	8	8	39	57	56	44	83	67	65	63	17	18	21	35
Алигер	44	47	45	42	16	12	12	11	70	62	66	51	20	30	27	46
Долматовский	44	41	39	33	17	19	20	10	67	62	58	60	22	28	33	47

§ 86. Чем определяется это ритмическое единство пяти дольниковых форм, что приравнивает их друг к другу? Шенгели считал, что изохронность 1-сложных и 2-сложных интервалов достигается за счет пауз («лейм»: см. № 163, стр. 80—88, № 165, стр. 187—192), Бонди и Томашевский — что за счет темпа произнесения (№ 146, стр. 38—41 и 148; к термину Бонди «дуоль» см. № 15, стр. 8, и № 21, стр. 7—8, 25—27), Квятковский — что за счет и того и другого (№ 81, стр. 89). Последние экспериментальные работы показали, однако, что *реальной* изохронности интервалов звучащий дольник вообще не имеет (см. В. Павлова, № 108; Г. Антощенков, № 2); речь может идти лишь о *психологической* изохронности интервалов, а как она реализуется — это уже относится не к метрике, а к декламации (В. Жирмунский, № 58, стр. 191). По этой же причине мы предпочитаем пользоваться не термином «паузник» (впервые — у С. Боброва в примечании к сборнику «Вертоградари над лозами». М., 1913, стр. 148), а термином «дольник», не несущим никаких декламационных ассоциаций (впервые — у Брюсова, № 23, стр. 120—121, и Шенгели, № 164, стр. 102—106, для обозначения стихов, более свободных, чем разбираемый нами; но у позднейших исследователей, начиная с Жирмунского, термины «дольник» и «паузник» синонимичны).

§ 87. *Анакрусы* в дольнике могут быть 2-сложными, 1-сложными и нулевыми («анапестоидный», «амфибрахоидный» и «дактилоидный» дольник по Тарановскому, № 126, стр. 114—118); более длинные безударные зачины стиха являются лишь при пропуске первого ударения и могут быть приведены к трем основным видам (см. § 83). В нашем материале они распределяются так.

Таблица 5

Анакрусы	*Теоретически*	1890—1910	1910—1920	1920—1930	1930—1940	1940—1950	1950—1960	В среднем
0 слогов	34,5	8,6	12,2	16,9	5,0	13,3	11,7	11,8
1 слог	40,5	41,8	33,4	22,8	20,5	33,6	26,3	27,8
2 слога	25,0	49,6	54,4	60,3	75,5	53,1	64,0	60,4
Всего	100	100	100	100	100	100	100	100

Если в стихотворении какой-нибудь один вид анакрусы достигает 90%, мы считаем ее постоянной; в остальных случаях перед нами анакруса переменная (с диапазоном колебаний 2—0, 2—1 и 0—1 слогов). По отноше-

Таблица 6

Анакрусы	1890—1910	1910—1920	1920—1930	1930—1940	1940—1950	1950—1960—	В среднем
0 слогов	1,3	5,2	10,7	2,6	6,7	5,0	5,9
1 слог	10,0	15,0	6,4	14,6	12,6	14,4	12.4
2 слога	38,0	35,2	52,6	68,9	67,7	60,8	55,3
Всего постоянных	49,3	55,4	69,7	86,1	87,0	80,2	73,6
2—0 слогов	22,8	27,9	23,0	4,6	2,9	4,7	13,4
2—1 слога	26,6	13,3	3,0	0,7	—	0,7	5,0
1—0 слогов	1,3	3,4	4,3	8,6	10,1	14,4	8,0
Всего переменных	50,7	44,6	30,3	13,9	13,0	19,8	26,4
Всего	100	100	100	100	100	100	100

нию к общему числу стихотворений они распределяются так (см. табл. 6).

§ 88. Из таблицы видно: 1) теоретические и эмпирические показатели резко расходятся; 2) именно: резкое преобладание получает анакруса анапестическая, особенно — среди постоянных анакрус; 3) от периода к периоду доля постоянной анакрусы растет, а переменной анакрусы — убывает; 4) при этом среди переменных анакрус резко падают типы 2—0 и 2—1 и усиливается тип 1—0. Таким образом, в 3-иктном дольнике происходит своеобразная поляризация анакрус: с одной стороны, выделяется и обособляется постоянная анакруса в 2 слога, с другой — переменная в 1—0 слогов.

§ 89. *Словоразделы* в 3-иктном дольнике исследуются и размечаются так же, как и в трехсложных размерах

Таблица 7

Схема	Примеры	*Теорет.*	Дольник		Анапест	
		%	стихи	%	стихи	%
	I форма (с анапестической анакрусой)					
мм	Ты в поля отошла без возврата	6,6	140	10,8	128	7,8
мж	По еще не открытым Памирам	13,5	162	12,5	268	16,3
мд	Этих дней кипятковая вязь	2,9	94	7,3	102	6,3
жм	Со святыми меня упокой	14,1	219	16,9	252	15,4
жж	Почернела решетка окна	25,8	236	18,3	355	21,6
жд	Золотая словесная груда	6,9	118	9,1	165	10,1
дм	Так беспомощно грудь холодела	2,1	33	2,6	53	3,2
дж	Опьяненные губы мои	8,9	127	9,8	219	13,3
дд	Отражается прежняя удаль	2,5	65	5,0	99	6,0
м	В ППС или в политотделе	0,2	2	0,2	—	—
ж	Не увидит и не прикоснется	1,3	10	0,8	—	—
д	Полуласково, полулениво	7,2	33	2,6	—	—
г	В ослепительную пустоту	6,3	47	3,6	—	—
п	Словно августовская прохлада	1,5	6	0,5	—	—
—	(И величественнейшая речь)	0,1	—	—	—	—
	Всего	100	1292	100	1641	100

Таблица 7а

Схема	Примеры	Теорет.	Дольник		Амфибрахий	
		%	стихи	%	стихи	%
I форма (с амфибрахической анакрусой)						
мм	Возьми, улети, мое сердце	7,2	64	8,5	127	7,6
мж	В тени у высокой колонны	13,4	99	13,1	246	14,7
мд	Они не поверили крикам	3,2	22	2,9	69	4,1
жм	Весенней зарей пробужденный	13,6	139	18,1	282	16,9
жж	Старуха гадала у входа	25,0	181	24,0	419	25,1
жд	Тот август, как желтое пламя	6,5	81	10,7	168	10,1
дм	Ты сказками нас одарил	2,1	24	3,2	51	3,1
дж	Высокие своды костела	9,2	77	10,2	232	13,9
дд	Короткое звонкое имя	2,6	37	4,9	79	4,7
м	(Старик серебристоволосый)	0,3	—	—	—	—
ж	Выходит семнадцатилетний	1,3	3	0,4	—	—
д	Окопники, фронтовики	7,4	19	2,5	—	—
г	Ты, созданная из огня	7,2	10	1,3	—	—
п	Подкрадывается к тебе	0,8	1	0,1	—	—
—	(Подкрадывающийся враг)	0,1	—	—	—	—
	Всего	100	757	100	1673	100

(гл. IV). Словоразделы в 2-сложных и 5-сложных междуударных интервалах будут обозначаться строчными буквами (м, ж, д, г, п), словоразделы в 1-сложных и 4-сложных интервалах — прописными буквами. В качестве материала были взяты 9560 стихов с анапестической анакрусой (Гумилев, Ахматова, Асеев, Есенин, Светлов, Панов, Корнилов, Мартынов, Сурков, Долматовский, С. Васильев, Алигер, Симонов, Орлов, Смеляков) и 2645 стихов с амфибрахической анакрусой (Гумилев, Асеев, Есенин, Жаров, Сурков, Щипачев, Долматовский, Яшин); индивидуальные расхождения здесь невелики. В качестве сравнительного материала — 1631 стих 3-стопного анапеста Блока и 1673 стиха 3-стопного амфибрахия Некрасова, А. К. Толстого, Фета, Полонского. Более дифференцированные подсчеты, приведенные в предыдущей главе, были сделаны нами позднее и здесь не использованы. Показатели каж-

Таблица 7б

Схема	Примеры	С анапестической анакрусой			С амфибрахической анакрусой		
		Теорет.	Действит.		Теорет.	Действит.	
		%	стихи	%	%	стихи	%
		II форма					
Мм	И горит звезда Вифлеема	15,7	364	22,0	17,5	71	21,0
Мж	Арлекин, забывший о роли	28,8	349	21,2	31,6	71	21,0
Мд	И король, нахмуривший брови	7,3	110	6,7	8,2	26	7,8
Жм	Мы четвертый день наступаем	7,3	215	13,0	6,4	34	10,1
Жж	Да святится Имя твое	32,0	464	28,1	28,4	104	30,4
Жд	Я не предал белое знамя	8,9	146	8,9	8,0	32	9,5
	Всего	100	1648	100	100	338	100
		III форма					
мМ	Не сердись на меня, голубка	18,0	783	16,4	19,6	217	17,1
мЖ	У дверей Несравненной Дамы	12,1	451	9,4	13,1	142	11,2
жМ	Валентина, звезда, мечтанье	30,6	1737	36,5	29,2	468	36,8
жЖ	Потемнели, поблекли залы	24,7	1055	22,1	23,7	259	20,4
дМ	И растрепанный том Парни	5,8	311	6,5	5,7	81	6,4
дЖ	Заповедное слово Ом	8,7	437	9,1	8,6	105	8,3
	Всего	100	4774	100	100	1272	100
		V форма					
М	От Яйлы до Бахчисарая	5,1	23	1,2	2,1	6	2,2
Ж	Мимо будок сторожевых	31,1	419	22,7	27,3	80	28,8
Д	Неожиданный аквилон	55,1	1123	61,0	50,2	153	55,4
Г	Нерешительная рука	7,3	275	14,9	19,3	38	13,7
П	Опрокидывается гром	1,4	5	0,3	0,9	—	—
	Всего	100	1845	100	100	277	100

дой комбинации словоразделов в каждой основной ритмической форме дапы в процентах ко всей этой форме.

§ 90. Теоретические и эмпирические показатели в этих таблицах совпадают довольно близко (при амфибрахической анакрусе ближе, чем при анапестической). Можно отметить, что пропуск среднего ударения в I форме дольника

Таблица 8

Формы и словоразделы	С анапестической анакрусой					С амфибрахической анакрусой				
II форма словораздел после слога	**3 М**	4 ж	5 м	6 ж	7 д	**2 М**	**3 Ж**	4 м	5 ж	**6 д**
теоретически	54	46	23	61	16	57,5	42,5	24	60	16
действительно	50	50	35	49,5	15,5	49,5	51,5	31	51,5	17,5
III форма словораздел после слога	**3 м**	**4 ж**	5 д	6 М	7 Ж	2 м	3 ж	4 д	5 М	**6 Ж**
теоретически	30	55,5	14,5	54,5	45,5	32,5	53	14,5	54,5	45,5
действительно	26	58,5	15,5	57,5	42,5	28,5	57	14,5	60	40

встречается в 2—3 раза чаще, чем в правильных трехсложных размерах (ср. § 34).

Распределение словоразделов в полноударной I форме повторяет знакомую нам картину (§ 57—59): женский словораздел понижается, за счет его повышается дактилический и (при анапестической анакрусе) мужской. Соотношение словоразделов М : Ж : Д при анапестической анакрусе теоретически равно 28 : 56 : 16, в действительности — 33 : 46 : 21; при амфибрахической анакрусе — теоретически 28 : 56 : 16, в действительности 28,5 : 52,5 : 19.

Распределение словоразделов в специфических для дольника II и III формах гораздо интереснее. Суммируем данные таблиц 7, 7а, 7б следующим образом (все показатели — в процентах) (табл. 8).

Теоретически соотношение словоразделов во II и в III формах одинаково: в 1-сложных интервалах М сильнее, чем Ж, в 2-сложных интервалах ж сильнее, чем м и д. Но действительное соотношение словоразделов отклоняется от этой модели во II и в III формах по-разному. Во II форме все сильные словоразделы ослабляются, а слабые

усиливаются, особенно — в 1-сложном интервале, где Ж сравнивается с М. В III форме, наоборот, все сильные словоразделы усиливаются еще более, а слабые ослабляются еще более, особенно опять-таки в 1-сложном интервале. (При этом, как кажется, преобладание М над Ж в III форме усиливается от старших поэтов к младшим.) В результате такого распределения словоразделов во II форме стиха на средней позиции чаще оказывается 1-сложное слово (между словоразделами Ж и м: «Мы четвертый *день* наступаем»), а в III форме стиха — двусложное слово (между словоразделами ж и М: «Валентина, *звезда*, мечтанье»). Такое укорачивание слова на данной позиции (ср. § 75) — знак, что во II ритмической форме 3-иктного дольника средний икт слабее, чем в III форме. Поэтому не случайно нарастание неполноударной формы V в дольнике именно за счет II, а не III формы (§ 84, 98, 101): здесь оно подготовлено слабостью среднего икта.

Распределение словоразделов в неполноударной V форме интересно лишь разницей между влиянием амфибрахической и анапестической анакрусы: в первом случае повышаются по сравнению с вероятностью словоразделы Д и Ж (характернее вариация: «Тяжелый, несокрушимый»), во втором — словоразделы Д и Г (характернее вариация: «Нерешительная рука»). Причина понятна: чем длиннее безударное начало слова, тем легче оно принимает длинное безударное окончание. К этой симметрии нам предстоит еще вернуться (§ 101).

§ 91. *Сверхсхемные ударения.* Предварительное примечание: нижеследующие подсчеты были сделаны на 12 лет раньше, чем подобные подсчеты в предыдущей главе (§ 62—69) — принципы разметки ударений (§ 45—47) еще не были выработаны, и учет велся на слух. Поэтому показатели, приводимые ниже, с показателями, приводимы-

Таблица 9

Сверхсхемные ударения	*Теоретически*	Трехсложные размеры	Дольник
В амфибрахической анакрусе (1-сложное слово)	3,8	3,8	1,05
В анапестической анакрусе			
(1-сложное слово)	8,9	8,2	7,15
(2-сложное слово)	15,6	12,1	15,85

ми в предыдущей главе, несопоставимы, а сопоставимы лишь друг с другом в пределах настоящего параграфа.

Доля стихов со сверхсхемными ударениями на анакрусе в дольнике и 3-сложниках показана в таблице 9.

Связь сверхсхемных ударений с комбинациями словоразделов в стихе в общем слаба. Вот (для анапестоидного дольника) процент отягчений от общего количества каждой словораздельной вариации.

Таблица 10

I словораздел		II словораздел						
		Теоретический	Дольник			Анапест		
			м	ж	д	м	ж	д
В 1-сложном слове	м	9,8	7,2	6,0	10,3	7,0	6,7	7,8
	ж	8,2	7,1	6,5	7,9	10,7	9,3	11,5
	д	9.1	7,0	5,9	6,2	7,6	5,5	8,1
В 2-сложном слове	м	8,2	12,2	10,3	11,8	9,4	5,6	11,7
	ж	17,7	16,5	16,4	18,1	13,9	11,3	14,5
	д	21,0	20,3	18,6	18,5	15,1	16,0	11 1

Таким образом, отягченность анакрусы в дольнике близка к теоретической; в 1-сложных отягчениях дольник дальше от вероятности, чем амфибрахий и анапест, в 2-сложных — ближе к ней; почему это происходит, сказать трудно.

§ 92. *Генезис дольника.* Мы рассмотрели (1) расположение ударений, (2) анакрусу, (3) словоразделы и (4) сверхсхемные ударения в 3-иктном дольнике. Мы отметили, что по факторам (1) и (2) эмпирические данные резко расходились с теоретическими, а по факторам (3) и (4) довольно близко с ними совпадали. Очевидно, творческое сознание поэта сосредоточено на ритме ударений и анакрус: здесь он подчиняет себе стихию языка, в остальном он сам подчиняется ей. Поэтому факторы (1) и (2) мы будем называть первичными, а факторы (3) и (4) вторичными ритмообразующими элементами.

Далее, мы отметили ряд явлений, в которых расхождение эмпирических данных с расчетными позволяло предполагать за ними специфические ритмические тенденции

стиха. В области ритмических форм это (1) малый процент «прочих», неправильных форм; (2) малый процент IV, «ямбической» формы; (3) постепенное убывание I, полносложной формы; (4) постепенное вытеснение II формы III формой; (5) постепенное нарастание V, неполноударной формы. В области анакрус это (6) повышение анапестической анакрусы; (7) повышение постоянных анакрус и убывание переменных. В области словоразделов это (8) учащение пропуска среднего ударения в I форме по сравнению с классическими трехсложниками; (9) усиление мужского словораздела в последнем 1-сложном интервале.

Попытаемся свести эти явления к нескольким общим тенденциям. Для удобства будем рассматривать генезис и эволюцию дольника отдельно.

§ 93. Дольник возник в русской поэзии XIX в. из переводов и подражаний германской тонике (В. Жирмунский, № 58, стр. 214—218; Г. Шенгели, № 165, стр. 192—194; Д. Бейли, № 190—191; ср. Е. Эткинд, № 176). Однако сопоставление ритма русского дольника с ритмом немецкого

Таблица 11

Стих	Ритмические формы					
	I	II	III	IV	V	Прочие
Русский (1890—1910)	33,9	31,9	27,5	3,7	1,2	1,8
Немецкий	20,3	18,2	25,3	35,4	0,8	—
Английский	25,1	23,5	29,6	18,1	0,3	3,5
Французский	—	12,7	10,7	—	6,6	70,0

дольника (1000 строк из Гейне, «Книга песен»), английского дольника (1500 полустиший 6-иктного дольника Теннисона, Морриса и Киплинга) и некоторых сравнимых ритмических вариаций французского восьмисложного стиха (1500 строк Бодлера и Готье; о сравнимости ритма см. А. Федоров, № 153, стр. 47—48 и 67) показывает, что прямое влияние иноязычных образцов не могло быть причиной ритмических тенденций русского дольника периода его становления.

И в немецком, и в английском дольнике IV форма занимает очень видное положение, в русском же она избегается. Немецкий дольник может быть назван дольником

на основе 1-сложного междуиктового интервала, русский — на основе 2-сложного интервала: эти два дольника как бы смотрят в разные стороны. Немецкие образцы действительно воздействовали на ритм русского дольника, но не прямо, а через русские переводы немецкого дольника.

§ 94. Дело в том, что в русской поэзии XIX в. сложилась традиция перевода немецких дольников не близкими к ним ямбами и хореями, а более далекими от них анапестами и амфибрахиями: эти размеры в эпоху Жуковского еще ощущались как некоторая метрическая экзотика, более уместная для передачи иноязычного новшества. Таким образом, хотя в действительности немецкий дольник ближе к двусложным размерам, чем к трехсложным, в русском стиховом сознании он сближался именно с трехсложными. И когда в начале XX в. стал создаваться русский 3-иктный дольник, то русские стиховые навыки возобладали над давлением иноязычных образцов: русский дольник сложился не на «ямбической», а на «анапестической» основе.

Это определило прежде всего судьбу IV, «ямбической», формы, которая почти исчезла из русского стиха. Это определило первоначальную судьбу V, неполноударной, формы: в 1890—1910-х годах она в дольнике очень редка, потому что трехсложные размеры пропусков ударения почти не знали. Остальные формы, I, II и III, распределяются в раннем русском дольнике приблизительно поровну — в соответствии с теоретической вероятностью. От этого первоначального строя начинается уже собственная эволюция русского дольника.

§ 95. *Эволюция дольника.* Она сводится к трем основным тенденциям: 1) обособительной, 2) изосиллабической, 3) анапестической.

Тенденция к обособлению дольника от других размеров объясняет следующие из отмеченных нами 9 характерных для него явлений: (1) избегание «прочих», неправильных» форм; (2) избегание IV формы, сближающей дольник с ямбом; (3) избегание I формы, сближающей дольник с правильными трехсложными размерами. Определяющими остаются специфически дольниковые II, III, V формы.

§ 96. Тенденция к изосиллабизму художественно использует естественную равносложность этих трех форм. Ею объясняются следующие из отмеченных нами явлений: (7) усиление постоянных анакрус: равносложие в стихе уже не ограничивается метрическим рядом, а распростра-

няется на весь стих; (5) усиление V формы, не равной формам II и III по числу ударений, но равной по числу слогов,— ее свободное развитие свидетельствует, что рядом с принципом изотонизма в основу дольника ложится и принцип изосиллабизма; (8) это дозволение неполноударности V формы сказывается и на учащении пропуска среднего ударения в I форме (а не наоборот, как думал Пяст, № 110, стр. 296).

§ 97. Тенденция к анапестическому ритму объясняет прежде всего отмеченное нами явление (6) — усиление 2-сложных, анапестических анакрус. Ее же можно усмотреть в явлении (4): III форма все больше преобладает над II формой потому, что в ней начало стиха сильнее задает анапестическую инерцию (III форма, «Потемнели, поблекли залы» — стих начинается с двух анапестов подряд, инерция задана; II форма, «И король, нахмурivший брови» — мы слышим сперва анапест, потом ямб и, лишь дослушав до III стопы, убеждаемся, что воспринимаемый стих ближе к анапесту, чем к ямбу; ср. Шенгели, № 163, стр. 82). Наконец, с некоторой гадательностью можно предположить, что и (9) усиление мужского словораздела в последнем интервале III формы можно объяснить тем, что он совпадает со стопоразделом и четче отбивает задающие анапестическую инерцию две начальные стопы.

§ 98. Для наглядности эти ритмические тенденции можно изобразить в таблице. Вынесем в нее 5 наиболее показательных признаков: 1) процент правильных стихов (за вычетом «прочих»); 2) общий процент изосиллабических II, III и V форм; 3) процент постоянных анапестических анакрус; 4) процент неполноударных форм (во главе с V фор-

Таблица 12

Признаки	1890—1910	1910—1920	1920 1930	1930—1940	1940—1950	1950—1960
1) Правильность	98,2	96,6	97,0	99,1	99,1	99,3
2) Изосиллабизм	62,4	74,9	71,4	80,5	83,2	88,5
3) Постоянная анапестическая анакруса	38,0	35,2	52,6	68,9	67,7	60,8
4) Неполноударность	1,7	8,2	15,0	23,6	21,4	24,7
5) Асимметрия	46,5	65,5	81,0	76,8	80,0	79,5

мой); 5) показатель преобладания III формы над II: процент III формы от общей суммы II и III форм.

Суммарную характеристику дольника разных периодов можно также получить, если свести в таблицу показатели процента ударности каждого икта (от всех правильных стихов каждого периода) и средней слоговой длины каждого междуиктового интервала (от всех правильных полноударных стихов данного периода). Исходные данные взяты из таблицы 3. Доля неправильных стихов и распределение анакрус, понятным образом, здесь не отражены.

Таблица 13

Годы	I икт	I интервал	II икт	II интервал	III икт
1890—1910	99,5%	1,64	98,8%	1,68	100%
1910—1920	99,4%	1,70	92,6%	1,50	100%
1920—1930	98,6%	1,86	86,4%	1,44	100%
1930—1940	98,8%	1,81	77,6%	1,41	100%
1940—1950	98,1%	1,96	79,7%	1,44	100%
1950—1960	98,3%	1,81	77,0%	1,31	100%
В среднем	98,6%	1,81	82,9%	1,41	100%

Падение ударности II икта в этой таблице показывает нарастание V ритмической формы, удлинение I междуиктового интервала и сокращение II-го показывают вытеснение II формы III формой.

Все показатели обеих таблиц обнаруживают одну и ту же эволюцию: быстрое повышение от 1890—1910-х до 1920—1930-х годов и слабое колебание вокруг достигнутого уровня в 1930—1950-х годах. Первый из этих периодов мы можем условно назвать экспериментальным, второй — периодом стабилизации. Если же попытаться обобщить рассмотренные нами три тенденции в одном слове, то этим словом будет «единообразие». В начале развития дольника ни одна ритмическая форма, ни одна анакруса не преобладает над другими, а в конце развития больше половины всех стихов имеют III форму и больше двух третей — постоянную анапестическую анакрусу. Это ответ на поставленный вначале вопрос: мы видим, что в своем промежуточном положении между силлабо-тоникой и чистой тони-

Таблица 14

Авторы	Формы					
	I	II	III	IV	V	прочие
1. А. Блок, 1902	14,4	52,6	30,0	1,3	1,3	0,4
2. А. Блок, 1903—1914	29,0	39,5	29,6	—	0,3	1,6
3. В. Брюсов, 1896—1905	51,4	33,1	10,5	0,6	—	4,4
4. В. Брюсов, 1912—1922	49,4	22,6	21,2	1,4	0,3	5,1
5. З. Гиппиус, 1894—1917	27,3	20,1	42,8	1,0	5,7	3,1
6. В. Иванов, 1900-е годы	43,0	12,0	26,0	19,0	—	—
7. Н. Гумилев, 1908—1920	11,9	36,4	39,5	0,2	10,7	1,3
8. А. Ахматова, 1910—1921	30,2	26,9	37,4	1,4	4,1	0,2
9. А. Ахматова, 1940—1957	24,4	23,1	40,7	—	11,9	0,9
10. М. Кузмин, 1911—1927	19,5	14,8	52,9	2,7	8,8	1,3
11. М. Цветаева, 1913—1924	0,4	0,3	73,6	—	24,4	1,3
12. М. Шкапская, 1913—1925	20,8	22,9	49,0	0,3	3,9	3,1
13. С. Бобров, 1910—1913	27,6	26,6	24,2	8,9	5,1	7,5
14. Н. Асеев, 1911—1930	11,4	22,0	39,6	0,2	7,0	0,8
15. Н. Асеев, 1931—1959	23,1	18,4	40,0	1,2	15,3	2,0
16. В. Маяковский, 1918—1929	23,8	20,0	32,1	11,1	4,6	8,4
17. С. Есенин, 1915—1920	26,5	6,6	55,3	0,2	0,9	10,5
18. С. Есенин, 1921—1925	54,4	0,6	40,4	0,1	2,8	1,7
19. Н. Клюев, 1910-е годы	38,8	27,1	27,5	—	3,3	3,3
20. Н. Клюев, 1920-е годы	12,9	40,4	30,2	—	14,1	2,4
21. В. Кириллов, 1920—1924	40,5	6,9	45,6	3,4	1,7	2,5
22. И. Сельвинский, 1918—1960	40,0	18,4	26,8	2,7	10,5	2,6
23. Н. Панов, 1923—1927	4,2	3,5	80,0	—	11,9	0,4
24. Н. Панов, 1935	—	45,6	42,6	—	11,8	—
25. С. Кирсанов, 1925—1929	10,8	9,4	63,0	2,2	11,9	2,7
26. Н. Тихонов, 1918—1923	19,7	21,7	37,4	1,2	6,1	13,9
27. Н. Ушаков, 1924—1959	44,9	7,0	34,2	1,1	11,8	1,0
28. Э. Багрицкий (А)	—	—	71,3	0,7	28,0	—
29. Э. Багрицкий (Б)	10,5	18,6	46,4	16,3	8,2	—
30. Л. Мартынов, 1921—1924	53,5	9,0	23,8	1,3	10,7	0,7
31. Л. Мартынов, 1933—1955	43,7	16,6	29,0	0,2	8,2	1,3
32. П. Комаров, 1927—1948	5,8	5,0	70,7	—	18,5	—
33. В. Луговской, 1927—1956	40,5	8,7	30,3	1,4	16,9	2,2
34. П. Васильев, 1930—1934	6,4	27,2	47,8	0,4	17,4	0,8
35. А. Безыменский, 1923—1928	47,0	3,2	24,3	2,0	4,0	9,5
36. А. Жаров, 1923—1942	44,6	6,5	26,2	2,2	8,1	2,4
37. А. Жаров, «Нарспи», 1940	2,4	3,4	76,3	—	17,9	—
38. М. Светлов, 1921—1927	33,9	10,2	37,0	2,8	5,6	10,5
39. М. Светлов, 1925—1957	4,1	4,6	55,3	0,9	34,1	—
40. Б. Корнилов, 1929—1934	15,6	3,7	51,8	0,3	28,5	0,1
41. А. Сурков, 1930—1935	13,7	33,0	39,1	—	12,8	1,4
42. А. Сурков, 1936—1960	6,3	29,1	52,5	—	10,7	1,4
43. М. Голодный, 1928—1931	45,0	15,5	21,4	2,1	9,8	6,2

Авторы	Формы						Число стихов
	I	II	III	IV	V	прочие	
44. Н. Браун, 1927—1954	5,4	6,4	30,7	2,8	20,5	4,2	283
45. Я. Смеляков, 1930-е годы	35,8	1,8	54,5	0,4	26,4	1,1	272
46. Я. Смеляков, 1950-е годы	10,3	1,2	53,8	0,1	44,5	0,1	1004
47. С. Васильев, 1935—1955	2,3	2,5	61,2	0,2	33,4	0,4	1373
48. А. Адалис, 1934	3,6	—	33,5	2,3	59,5	0,9	220
49. М. Алигер, 1933—1936	9,7	9,8	34,6	—	15,3	0,6	489
50. М. Алигер, 1939—1960	37,3	7,0	58,3	—	27,4	—	398
51. А. Коваленков, 1936—1960	2,7	0,7	68,7	—	17,9	—	274
52. Д. Кедрин, 1933—1945	10,9	21,8	59,4	0,9	22,0	—	340
53. П. Шубин, 1937—1949	0,2	0,8	67,6	—	31,4	—	497
54. А. Недогонов, 1934—1948	6,0	7,8	52,8	—	33,1	0,3	399
55. С. Островой, 1936—1955	1,0	0,2	92,5	—	6,3	—	414
56. В. Шефнер, 1938—1960	1,3	19,0	46,9	—	32,8	—	226
57. В. Саянов, 1936—1948	3,2	3,6	82,2	—	11,0	—	281
58. Е. Долматовский, 1934—1940	27,2	11,2	40,1	—	21,0	0,5	615
59. Е. Долматовский, 1941—1955	5,2	9,5	58,6	—	26,6	0,1	769
60. Н. Рыленков, 1938—1960	10,1	13,3	61,0	—	15,4	0,2	576
61. А. Яшин, 1939—1960	7,8	19,0	55,0	0,4	17,5	0,3	1104
62. М. Матусовский, 1942—1960	0,8	0,8	59,5	—	38,9	—	388
63. К. Симонов, 1941—1954	3,9	30,0	48,8	0,1	17,0	0,2	1671
64. С. Щипачев, 1935—1951	48,5	10,5	30,0	0,6	9,3	1,1	902
65. С. Гудзенко, 1942—1949	33,3	7,6	30,4	1,0	26,7	1,0	621
66. М. Луконин, 1942—1955	10,9	12,6	60,5	0,5	12,1	3,4	585
67. А. Межиров, 1942—1955	14,7	8,4	50,3	—	26,6	—	285
68. С. Наровчатов, 1941—1957	40,8	15,3	33,0	0,2	9,8	0,9	430
69. Б. Слуцкий, 1940—1950-е годы	31,1	18,0	31,8	2,6	15,1	1,4	422
70. Л. Озеров, 1944—1960	16,0	15,4	44,3	0,3	20,2	3,8	312
71. С. Орлов, 1944—1960	6,9	16,8	55,3	0,1	20,8	0,1	925
72. Ю. Друнина, 1939—1960	11,3	4,5	68,2	—	14,9	1,1	826
73. Н. Старшинов, 1945—1960	5,6	6,4	60,2	0,4	26,2	1,2	987
74. В. Тушнова, 1947—1960	2,9	17,4	55,1	—	24,2	0,4	276
75. П. Антокольский, 1950-е годы	1,2	34,8	48,0	—	17,0	—	340
76. И. Кобзев, 1950—1960	1,0	12,5	65,3	—	21,2	—	689
77. В. Цыбин, 1959	1,9	6,0	71,9	0,1	19,7	0,4	701
78. Е. Евтушенко, 1954—1959	41,2	15,4	29,4	—	13,0	1,0	772
79. А. Вознесенский, 1950-е годы	8,0	9,8	43,9	0,8	31,2	6,3	488

кой дольник склоняется не к чистой тонике, а к силлабо-тонике (через логаэды).

§ 99. *Типология дольника.* В таблице 14 показан состав ритмических форм по 65 авторам. Для Багрицкого выделены две его несхожие манеры, «А» («Лето», «Памятник, Гарибальди», «Ленин с нами») и «Б» («Саксонские ткани», «Джонни», «О черном Джеке», «Джимми-рыбак»). Для Вознесенского разобраны 12 стихотворений 1960-х годов из сборника «Антимиры».

§ 100. Чтобы ориентироваться в этой пестроте, сгруппируем материал в последовательности трех самых употребительных для поэта форм (обычно это 80—95% всего ритмического состава) и выведем средние показатели для каждой группы (присоединив для наглядности показатели анапестической анакрусы). Мы получим: I—III— № 18, 35; I—III—II— № 19, 22, 31, 43, 64, 68, 78; I—III—V — № 30, 27, 33, 36, 44, 49, 65; III—I— № 17, 38; III—I—II— № 5, 8, 9, 10, 15, 16, 21, 69; III—I—V— № 58; III—II—I— № 7, 12, 14, 26, 41; III—II—V— № 34, 42, 61, 63, 66, 75; III—V—I— № 25, 40, 45, 51, 67, 70, 72; III—V—II— № 52, 56, 60, 71, 74, 76, 79; III—V—№ 11, 23, 28, 32, 37, 39, 46, 47, 50, 53, 54, 57, 59, 62, 73, 77; III— № 55; V—III— № 48. Несколько текстов с необычно высоким уровнем форм II и IV оставлены в стороне.

Таблица 15

Группы	Формы						2-сл. анакруса	Число стихов
	I	II	III	IV	V	прочие		
I—III	52,6	1,3	28,8	0,6	3,1	3,6	30,2	1990
I—III—II	42,9	16,2	28,7	0,9	9,5	1,8	54,3	5542
I—III—V	41,3	7,8	32,0	1,2	16,2	1,5	61,9	2961
III—I	29,2	7,9	48,7	1,1	2,6	10,5	74,5	881
III—I—II	26,0	19,0	40,2	2,5	10,2	2,1	62,3	3867
III—I—V	27,2	11,2	40,1	—	21,0	0,5	55,5	615
III—II—I	13,6	28,2	47,0	0,2	8,8	2,2	60,0	3364
III—II—V	6,1	26,0	52,1	0,2	14,7	0,9	63,4	5720
III—V—I	13,5	6,0	58,6	0,5	20,2	1,2	57,5	3279
III—V—II	5,2	15,1	55,9	0,3	22,7	1,0	65,1	3520
III—V	3,0	4,0	74,5	0,1	18,1	0,3	66,8	9863
III	1,0	0,2	92,5	—	6,3	—	57,4	414
V—III	3,6	—	33,5	2,3	59,5	0,9	100	220

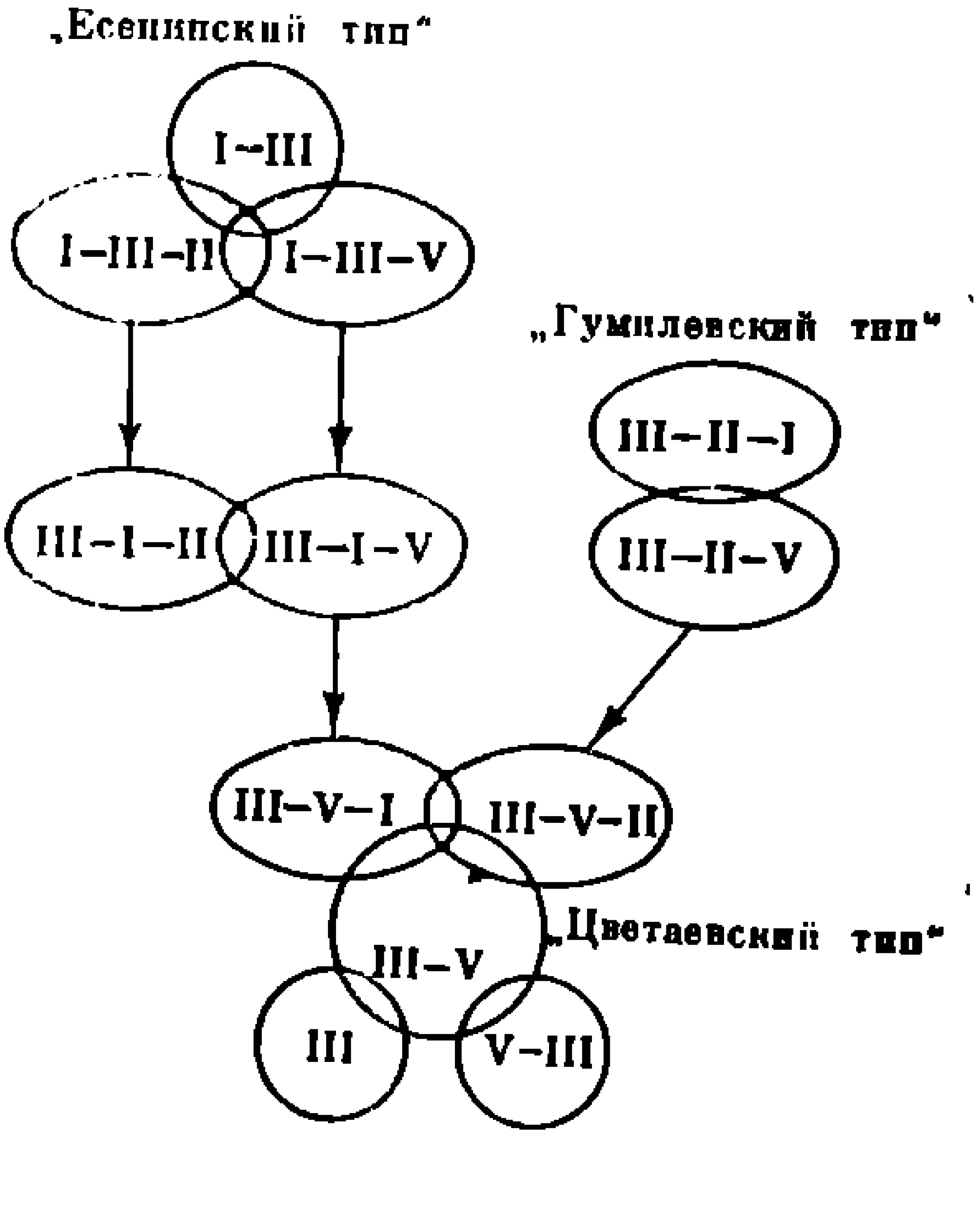
Сделаем еще один шаг к обобщению: объединим группы с одинаковой последовательностью двух первых форм. Для наглядности группы III—V—I и III—V—II объединим отдельно, а III—V, III и V—III отдельно. Получим:

Таблица 16

Группы	Формы						2-сл. ана-круса	Число стихов
	I	II	III	IV	V	прочие		
I—III	44,1	11,1	31,6	0,9	10,2	2,1	51,8	10493
III—I	26,8	16,3	43,3	2,0	8,3	3,3	61,4	5563
III—II	8,9	26,8	50,2	0,2	12,5	1,4	62,2	9084
III—V—I/II	9,2	10,7	57,1	0,4	21,5	1,1	61,1	6799
III—V	2,9	3,7	74,4	0,2	18,5	0,3	67,1	10497

Перед нами пять типов 3-иктного дольника: три основных — I—III («есенинский тип»), III—II («гумилевский тип») и III—V («цветаевский тип»), два других служат переходами между ними. Звучание этих трех типов настолько своеобразно, что может быть уловлено даже без подсчетов, на слух; лишь недостаток места не позволяет нам продемонстрировать это на цитатах.

§ 101. В каком отношении находятся эти три типа к выявленным выше тенденциям развития дольника? Это легко раскрывается. В «есенинском типе» еще слабо выражена как тенденция к обособлению, так и тенденция к анапестичности (круг допустимых форм — I, II, III, V); в «гумилевском типе» уже сильно выражена тенденция к обособлению, но еще слабо — тенденция к асимметрии (круг форм — II, III, V); в «цветаевском типе» одинаково сильно выражены все три тенденции (круг форм — III, V). Понятно, что такое постепенное ог-



раничение и упрощение ритмического состава есть не что иное, как рост урегулированности дольника. «Есенинский тип» приблизительно соответствует общему облику дольника на начальной стадии его развития, «цветаевский» — на последней стадии; с помощью переходных типов мы можем даже построить схему постепенного перехода от «есенинского» и «гумилевского» типов дольника к «цветаевскому» (см. стр. 241).

§ 102. Это ограничение и упрощение ритмического состава дольника может быть выражено и в самой схеме нашего размера. Если для «есенинского типа» стиха пригодна лишь наша общая схема

$$(\times\smile) - \left\{\begin{matrix}\smile\\ \smile\smile\end{matrix}\right\} - \left\{\begin{matrix}\smile\\ \smile\smile\end{matrix}\right\} \acute{-}\ (\frown)$$

то для «гумилевского типа» стиха, с изъятием I и IV форм, она уже может быть упрощена так (ср. Тарановский, № 128, стр. 187—189):

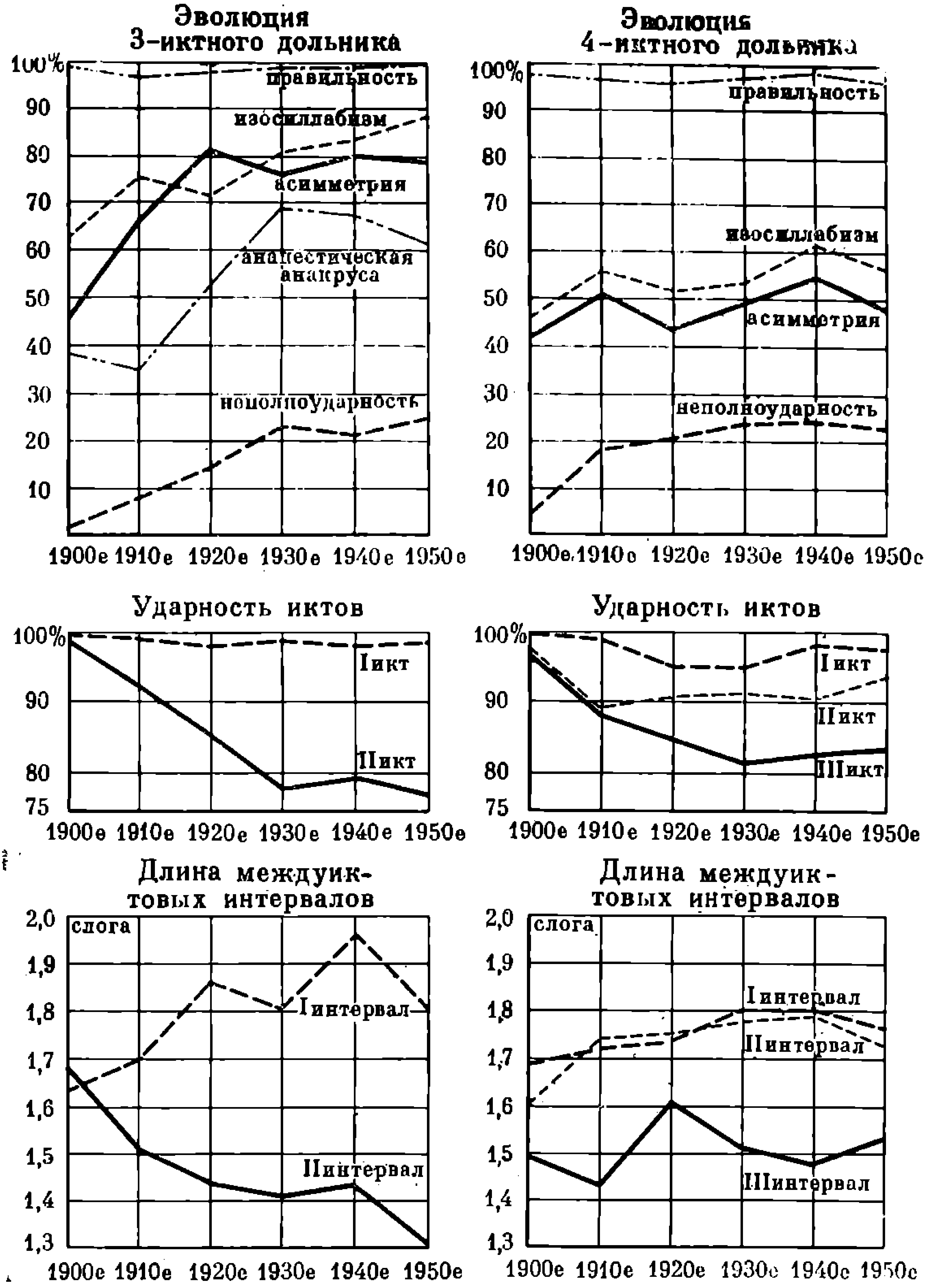
$$(\times\smile) - \smile\times\times\smile\acute{-}\ (\frown)$$

а для «цветаевского типа» стиха, с изъятием также и II формы,— даже до такого вида:

$$(\times\smile) - \smile\smile\times\smile\acute{-}\ (\frown)$$

Иными словами, по мере нарастания урегулированности 3-иктного дольника круг допустимых в нем форм сужается до одной, и этой одной оказывается V форма, неполноударная, а случаи полноударных форм начинают восприниматься как сверхсхемноударные. Фактически здесь перед нами уже не дольник, а логаэд: то движение дольника в сторону силлабо-тоники, о котором мы говорили, находит здесь свое завершение.

Стиховеды не раз пытались исходить из этого при определении 3-иктного дольника: Б. Томашевский определял его как «чистый пятисложный размер... при условии большого числа неметрических ударений» (№ 148, стр. 123; возражение С. Бернштейна — № 12, стр. 40—41), его поддержал Пяст (№ 110, стр. 272—276 — о «пентоне третьем»); в самое последнее время А. Н. Колмогоров (№ 88) и В. В. Иванов (№ 76) определяли 3-иктный дольник Цветаевой как логаэд («гликоническим логаэдом», по сходству с одним из античных размеров, назвал его В. В. Иванов) — и из приведенной выше схемы явствует, что здесь такой



подход вполне правомерен. Если А. Н. Колмогоров и В. В. Иванов предпочитают называть этот размер логаэдом, а мы дольником, то причина этому — только в различном охвате материала. Чем уже круг рассматриваемого материала, тем строже установимы действующие в нем закономерности: точно так же для многих отдельных стихо-

творений русского 4-стопного ямба мы могли бы при изолированном рассмотрении вместо обычной схемы метра ∪ × ∪ × ∪ × ∪ ⊥́ получить схему ∪ × ∪ — ∪ × ∪ ⊥́ или даже ∪×∪⊥́∪∪∪⊥́. Это «специализации» более общей схемы; такой же «специализацией» общей схемы 3-иктного дольника является и цветаевский логаэд (очень точно об этом пишет сам А. Н. Колмогоров, № 88, стр. 146).

§ 103. *Заключение.* 1) 3-иктный дольник — это размер с тремя сильными местами и двумя междуиктовыми интервалами, равными 1—2 слогам. Отступления от этой схемы избегаются.

2) Ритмообразующие элементы дольника можно разделить на первичные (расположение ударений и анакрусы), обнаруживающие специфические ритмические тенденции, и вторичные (расположение словоразделов и отягчения анакрус), следующие естественному ритму языка.

3) Специфические ритмические тенденции дольника следующие: а) к обособлению от других размеров (ямба, анапеста, тонического стиха), б) к изосиллабизму (6 слогов от первого до последнего икта, 2 слога в анакрусе), в) к анапестическому ритму (анапест в начале стиха, перебой в конце).

4) Взаимодействуя, эти три тенденции складывают три основных типа этого размера, отличающихся все меньшей свободой и все большей урегулированностью: «есенинский тип» (4 ритмические формы), «гумилевский тип» (3 ритмические формы), «цветаевский тип» (2 ритмические формы).

5) Два этапа этого складывания — экспериментальный период 1890—1920-х годов и период стабилизации 1930—1950-х годов.

6) В своем промежуточном положении между силлабо-тоникой и чистой тоникой дольник в своей эволюции больше стремится к сближению с силлабо-тоникой, переходя в особого рода логаэды.

Глава шестая

ЧЕТЫРЕХИКТНЫЙ ДОЛЬНИК

§ 104. *Проблема.* 3-иктный дольник, кратко рассмотренный в предыдущей главе, является одним из самых частых, но отнюдь не единственно употребительным дольниковым размером в советской поэзии. Столь же часто, если не чаще, встречается в ней и 4-иктный дольник, о котором пойдет речь далее,— как в чистом виде, так и в чередовании с 3-иктным. Имеет свою традицию 2-иктный дольник (Фет, «Когда петух, Ударив три раза...»; Некрасов, «Дядюшка Яков»; многие стихи из «Кормчих звезд» В. Иванова; некоторые опыты в «Яри» Городецкого,— стих этот восходит к немецким образцам конца XVIII в., и тем интереснее попытки его тематической «русификации»). Еще более интересен для обследования вольный дольник, т. е. стих с произвольной последовательностью дольниковых строк различной длины —2-, 3-, 4-, 5-иктных («Пузыри земли» Блока, «Мертвец» Белого, «Труба Гульмуллы» Хлебникова, многие стихи Р. Рождественского). Заведомо самостоятельную традицию образует и отдельному обследованию подлежит 6-иктный дольник — русский гексаметр.

Из всего этого обширного материала мы остановимся пока лишь на одном размере — 4-иктном дольнике. По своей употребительности он ближе всего к 3-иктному дольнику: так же, как и тот, он практически применяется к любому содержанию, не замыкаясь в обособленной тради-

ции, как, например, гексаметр. А по своей сложности он предоставляет гораздо больше материала для наблюдения, чем 3-иктный дольник. Поэтому в настоящей главе мы оставляем в стороне часть вопросов, достаточно подробно обследованных на материале 3-иктного дольника, и сосредоточиваемся на одном — на расположении ударений, на ритмических формах 4-иктного дольника, на их группировке в творчестве отдельных поэтов (типология дольника) и на смене их преобладания в ходе истории стиха (эволюция дольника). Число ритмических вариаций в 4-иктном дольнике в два-три раза больше, чем в 3-иктном, поэтому выявить закономерности этих явлений здесь не так легко. Конечный же результат такого обследования должен прояснить ту же проблему, о которой шла речь в предыдущей главе,— вопрос о промежуточном положении дольника между силлабо-тоническими и чисто-тоническими размерами.

4-иктный дольник — это размер, которым написаны стихи и поэмы «Девушка пела в церковном хоре» Блока, «У самого моря» Ахматовой, «Люблю» Маяковского, «Февраль» Багрицкого, «Победитель» Симонова, пьесы В. Гусева и множество других произведений. 4-иктный дольник употребляется как в чистом виде (в указанных примерах), так и в чередовании со строчками 3-иктного дольника (например, «Нашему юношеству» Маяковского, «Свердловская буря» Асеева, «Последняя ночь» Багрицкого и др.).

Отдельные замечания об этом размере имеются еще у стиховедов 1920-х годов, но детальное его изучение началось лишь недавно. А. Н. Колмогоров и А. В. Прохоров сделали ценные наблюдения над 4-иктным дольником на материале нескольких стихотворений и поэм Маяковского, Багрицкого и Ахматовой (№ 90—91). Задача нашего разбора — дополнить эти наблюдения данными об историческом фоне этого материала, о массовом употреблении 4-иктного дольника в русской поэзии XX в.

История 4-иктного дольника сходна с историей 3-иктного дольника: в XIX в.— одинокие опыты, обычно у поэтов, связанных с романтической традицией (Лермонтов: «Когда мавр пришел в наш родимый дол...»), постепенная разработка у символистов и акмеистов и широкое свободное использование в советское время. Однако есть две особенности, отличающие судьбу 4-иктного дольника от

3-иктного. Во-первых, 4-иктный дольник получает широкое распространение несколько позднее: если 3-иктный дольник перестает быть экспериментальным размером и становится «общедоступным», применимым к любому содержанию уже к 1910-м годам (после Блока), то 4-иктный дольник становится общедоступным лишь к началу 1920-х годов (после Ахматовой). Поэтому в настоящем обзоре мы ограничиваемся преимущественно материалом 1920—1950-х годов; опыты 1900—1910-х годов заслуживают отдельного рассмотрения. Во-вторых, 4-иктный дольник имеет более широкий жанровый диапазон: если 3-иктный дольник применяется почти исключительно в небольших стихотворениях, то 4-иктным пишутся и поэмы и драмы в стихах. Поэтому в настоящем обследовании нам пришлось материал больших жанров брать не в полном объеме, а выборочно — подробности ниже.

Система обозначений, применяемая в настоящей главе, следующая: три цифры между двумя точками обозначают число слогов в трех междуударных интервалах, цифра перед точками — число слогов в анакрусе, цифра после точек — число безударных слогов в окончании. Буквы м, ж, д, как и ранее, обозначают мужские, женские и дактилические словоразделы в 2-сложных интервалах, буквы М, Ж, Д — в 1-сложных или 4-сложных интервалах. Примеры — ниже, в § 106.

§ 105. *Материал.* Нами было обследовано 1055 стихотворений 92 поэтов, всего — 43 406 строк 4-иктного дольника. В нижеследующем перечне после каждого имени в скобках указано число разобранных произведений и после тире — число стихов.

В 1900-е годы и далее материал дают: А. Блок (16)—286; В. Брюсов (9)—134; К. Бальмонт(1)—12; Ф. Сологуб(1)—10; В. Иванов (2)—16; С. Соловьев(2)—52; В. Гофман(1)—20; З. Гиппиус (8)—74; Н. Гумилев (4)—120; М. Кузмин (14) — 298.

1910-е годы и далее: А. Ахматова (8)—281; О. Мандельштам (1)—24; Г. Адамович (4)—48; М. Моравская (7)—59; Б. Пастернак (7)—166; М. Цветаева (21)—554; Н. Асеев (62)—2707; В. Маяковский (68)—3020.

1920-е годы и далее: И. Одоевцева (3)—349; Н. Оцуп (2)—42; М. Шкапская (1)—10; Н. Павлович (8)—83; В. Инбер (3)—100; С. Есенин (2)—26; М. Зенкевич (12)—633; В. Кириллов (7)—140; В. Александровский

(2)—48; А. Безыменский (7)—280; Г. Санников (3)—67; Дж. Алтаузен (1)—141; И. Уткин (4)—152; М. Голодный (8)—277; А. Жаров (9)—324; В. Саянов (13)—659; Н. Тихонов (23)—495; И. Сельвинский (53)—3824; Э. Багрицкий (16)—1383; В. Луговской (16)—568; С. Кирсанов (35)—1165; Н. Ушаков (10)—186; Б. Корнилов (3)—113; П. Васильев (8)—853; В. Гусев (40)—3269.

1930-е годы и далее: М. Герасимов (1)—22; В. Стрельченко (24)—448; М. Светлов (7)—180; В. Лебедев-Кумач (10)—1028; А. Прокофьев (3)—103; Н. Панов (3)—591; О. Берггольц (3)—65; Н. Браун (6)—571; Я. Смеляков (10)—770; А. Сурков (61)—1423; С. Щипачев (17)—316; Н. Рыленков (15)—900; А. Коваленков (13)—390; Д. Кедрин (6) — 193; П. Комаров (7) — 206; К. Симонов (12) — 1077; Л. Ошанин (15)—598; А. Яшин (50)—1737; С. Васильев (11)—962; Е. Долматовский (32)—1590; М. Матусовский (10)—360; М. Алигер (11)—651; М. Луконин (8)—833; Л. Озеров (19)—281; П. Шубин (6)—361; А. Недогонов (9)—335; С. Гудзенко (7)—86.

1940-е годы и далее: П. Антокольский (8)—373; В. Шефнер (20)—288; С. Наровчатов (15)—380; А. Межиров (13)—482; С. Орлов (6)—147; Ю. Друнина (7)—85; М. Львов (5)—60;

1950-е годы и далее: А. Софронов (4) —156; Б. Слуцкий (19)—445; Д. Самойлов (1)—70; Г. Поженян (2)—45; Е. Винокуров (2)—67; Е. Евтушенко (15)—697; Р. Рождественский (12)—437; И. Кобзев (8)—160; В. Цыбин (3)—101; А. Поперечный (4)—127; Б. Окуджава (2)—42; А. Вознесенский (1)—12; Ю. Панкратов (1)—16; С. Евсеева (5)—65; Ю. Мориц (1)—12.

Все приведенные цифры относятся только к строчкам 4-иктного дольника (или его функциональных эквивалентов); строчки 3-иктного дольника подсчитывались отдельно, и о них будет речь особо (§ 123).

Как было сказано, значительную часть материала по 4-иктному дольнику дают большие поэмы и драмы в стихах. Чтобы они не заслоняли в суммарных подсчетах материала мелких стихотворений, было принято следующее ограничение: из произведений больших жанров брались для подсчета только по 400 стихов, если таких произведений у поэта немного, и только по 200 стихов, если таких произведений много (как у Сельвинского или Гусева).

Как и раньше, к рассмотрению принимались только те произведения, в которых процент строк, укладывающихся в схему дольника, составлял не менее 75%, а процент строк, укладывающихся в схему правильного дактиля, амфибрахия или анапеста,— не более 75%. Так, из поэмы Алтаузена «Безусый энтузиаст» была разобрана только начальная часть, ибо далее процент правильного дольника падает у него ниже 75; из поэмы Уткина «Милое детство» — только главы 1, 2, 6, 7, 8, ибо в остальных процент правильных трехсложных размеров поднимается выше 75. Вообще колебания «вольности» размера внутри больших произведений были подчас довольно значительны: так, в «Пушторге» Сельвинского выбранные наудачу 700 строк из разных мест дали следующий процент отступлений от дольниковой схемы: 5, 29, 34, 24, 17, 10, 17; для обследования были выделены две сотни с показателями 10 и 29.

§ 106. *Модель.* Для сравнения и здесь необходима модель, рассчитанная по «естественным» частотам прозаической речи. Построение языковой модели (как в предыдущей главе) было бы здесь чрезвычайно громоздким: приходилось бы учитывать многие десятки вариаций заведомо неупотребительных (как мы увидим) ритмических форм (ср. А. Колмогоров — А. Прохоров, № 91, стр. 77). Поэтому здесь мы ограничились построением речевой модели по прозе. Прозаический текст мы механически разбивали на отрезки, которые могли бы образовать стих 4-ударного дольника (четверословия, троесловия, редко двоесловия; чтобы они были несмежными, между каждыми двумя отрезками пропускалось по слову). Эти отрезки рассматривались как строки «естественного дольника» и соответственно обозначались показателями анакрусы, междуударных интервалов и окончания. Если возможны были несколько членений, выбиралось то, которое давало большее приближение к правильному дольнику. Пример:

Океа̄н — де̄ло во̄ображе̄ния. (И на море)	2. 04.2
не ви̇дно бе̄рего̄в, и на мо̄ре (волны)	1.32.1
бо̄льше, че̄м нужны̄ в дома̄шнем (обиходе),	.111.1
и на мо̄ре не зна̄ешь, что̄ под тобо̄ю. (Но только)	2.212
во̄ображе̄ние̄, — что спра̄ва (нет)...	3.3.1

(*В. Маяковский.* Мое открытие Америки)

Таким образом было разобрано 5 отрывков из прозы разных авторов, по 500 «естественных стихов» в каждом. Намеренно были выбраны прозаические произведения, написанные профессиональными поэтами: Блок, «Молнии искусства»; Маяковский, «Мое открытие Америки»; Тихонов, «Кавалькада»; Симонов, «Дни и ночи»; Яшин, «Вологодская свадьба». Распределение ритмических форм во всех отрывках было настолько сходным, что умножать материал не было надобности. Та употребительность ритмических форм, какую являют эти 2500 «естественных стихов», и была условно сочтена показателем естественных ритмических норм языка.

§ 107. *Оговорки к интерпретации.* В столь обширном материале неизбежно попадались отдельные строки, допускавшие двоякую ритмическую интерпретацию, но не в таком количестве, которое могло бы поставить под вопрос общие подсчеты. Поэтому мы учитывали такие строчки просто на слух, по ритмической инерции, без каких-либо принципиальных обобщений. Приведем лишь для образца несколько таких спорных случаев.

а) Слова с двойственными ударениями:

Они далéкó. Ответа нет. (*А. Блок.* Пристань безмолвна...)	1.121. (или 1.211?)
И уплывала далеко в море, На темных, теплых вóлнáх лежала (*А. Ахматова.* У самого моря)	1.112.1 (или 1.121.1?)
Кáтя́тся звезды, к алмазу алмаз (*Н. Тихонов.* Перекоп)	.222. (или 1.222.?)
Клáдби́ще в жимолости и рябинах (*В. Саянов.* Хозяева)	.25.1 (или 1.15.1?)
Пихают кукиш áтóмной бомбы (*А. Сурков.* Возвысьте голос...)	1.112.1 (или 1.121.1?)

Встретился даже стих, в котором все ударения сомнительны, так как он целиком состоит из заумных слов («посыл гонщика собак», по сноске автора); из подсчета он был исключен:

Ауджана! Агуа! Ага! Гаук!
(*С. Кирсанов.* Охота на тюленя)

б) Два коротких слова с равносильными ударениями:

Проклятое море, да́й мне́ ответ! — 1.212. (или 1.221.?)

(*А. Блок.* Пристань безмолвна...)

Та́к жи́л и я... Ожидал, пламенея... — .222.1 (или 1.122.1?)

(*Н. Асеев.* X Октябрь)

Гора говорила, мы́ бы́ли немы — 1.212.1 (или 1.221.1?)

(*М. Цветаева.* Поэма горы)

И поняли мы, что ты́ на́м чужой — 1.221. (или 1.212.?)

(*В. Цыбин.* Федор Андреевич)

Интересный случай, где одно и то же словосочетание в двух смежных стихах тонируется по-разному, есть у Сельвинского:

Он ещё смутен, этот читатель,
Он ещё назревает, как бой...

(*И. Сельвинский.* Читатель стиха)

в) Сомнительные словоразделы при атонируемых словах: энклитика или проклитика?

И вдруг откуда-то — черт *его* знает... — 1.Мдд.1 (или 1.Мдм.1?)

(*В. Маяковский.* Атлантический океан)

Ужо *им* покажут Духонин с Корниловым
1.жжж.2 (или 1.мжж.2?)

(*В. Маяковский.* Ленин)

Зачем *ты* тогда не позволил *мне* броситься?
1.жмд.2 (или 1.ммж.2?)

(*В. Маяковский.* Про это)

г) Деформация слова под влиянием метра (синизеса и пр.):

Пробираются к те*а*тру. Граждане, в цепи! — 2.212.1

(*Б. Пастернак.* Весенний дождь)

Петровский ботик над *Я*у*зой-рекой — .1.122

(*В. Лебедев-Кумач.* Мы к морю стремились веками)

И все-*таки*, застенчивой и несмелой — 1.24.1

(*А. Сурков.* Парижская весна)

Семидес*я*тилетняя седина — .1.24

(*Б. Слуцкий.* Асеев пишет стихи)

Противоположный случай: французское произношение дифтонга в 1 слог или русское в 2?

Это — парижская Place Etoile, .221. (или.222.?)
Это — водное солнце...

(*И. Сельвинский.* Путешествие по Камчатке)

(ср. бесспорное двусложие у Маяковского: «В Париже площадь — и та Этуаль, а звезды — сплошь этуали»).

Слово «миллион», написанное цифрами,— в 2 или в 3 слога?

Иди, прокопченный! / Иди, просмоленный! 1.222.1
Иди! / Чего стоишь одинок? 1.112.
Сегодня / 150 000 000 1.122.1 (1.121.1?)
шагнули — / 300 000 000 ног. 1.131. (1.121.?)

(*В. Маяковский.* 1-е Мая)

Сходная неясность — чтение сокращения «СССР» в 3 или в 4 слога:

Завоевавший алмазный кубок
Первенства СССР по стихам.

(*М. Светлов.* Маяковскому)

д) В стихотворениях, где наряду с 4-иктными строчками имеются 3-иктные, некоторые стихи могут быть отнесены и к тем и к другим. Так, всякий 4-иктный стих с нулевой анакрусой и первым интервалом в 1 слог может быть сочтен 3-иктным стихом с 2-сложной анакрусой и отягчением на первом слоге:

Свётлы̆й до̄ждь с голубы̄х небе̄с.

И наоборот, всякий 3-иктный стих с 2-сложной анакрусой (даже без отягчений) может быть сочтен 4-иктным стихом с нулевой анакрусой, первым интервалом в 1 слог и пропуском первого ударения:

И̅мперӑторский флӑг пони̅к.

Поэтому расположение 4-иктных и 3-иктных строк в строфе часто бывает гадательным.
Например:

Каждый город / в Москву / разукрась	4 или 3?
камень к камню, / мазок к мазку,	4 или 3?
чтобы весь Союз, / смыв копоть и грязь,	4
превратить / в сплошную Москву.	3 (или 4?)

(*Н. Асеев.* Перекличка)

Подчас такие сомнительные по трех- или четырехударности стихи складываются в довольно длинные пассажи. Так, у Кирсанова в поэме «Письма» один из отрывков (гл. III, 20) начинается рядом строф по схеме 4 — 3 — 4 — 3, а затем следуют три строфы неопределенной ударности, лишь к концу, по-видимому, переходящие в трехударник:

Ну, а вы? За какую жизнь
вы идете бороться, Вера?
Жить? Бороться? Или кружить,
в патефонную жизнь поверя?
Что вам лучше? Скажите: средь
ржи зеленой, военной выправки,
или лучше — не жить — сереть
тенью жизни на Малой Дмитровке?
Я — за стройные роты ржи,
вы — за призрачный свой театр.
За вмешательство в вашу жизнь
приношу извиненья. Автор.

В стихотворениях, написанных комбинированными размерами, такие двойственные строки могут служить удобным переходом между кусками, написанными разными размерами. Так, Маяковский в стихотворении «Город», вставляя строфу 3-иктного дольника среди строф со схемой 4 — 3—4—3, начинает ее именно двойственными строками («лесенкой» подчеркнув в них начальное ударение):

Может,/ критики/ знают лучше,
может,/ их/ и слушать надо,
Но кому я, к черту, попутчик!
Ни души / не шагает/ рядом.

Однако обычно 4-иктный и 3-иктный дольник выступают в стихах как размеры не смыкающиеся, а контрастирующие, и поэтому у большинства поэтов такие двойственные формы избегаются.

§ 108. *Ритмические формы.* 4-иктный дольник есть стих с четырьмя метрически сильными местами и со слабыми интервалами между ними, объем которых колеблется от 1 до 2 слогов; анакруса может равняться 2, 1 и 0 слогов и быть постоянной или переменной. Схема:

$$(\times\cup) - \left\{ {\cup \atop \cup\cup} \right\} - \left\{ {\cup \atop \cup\cup} \right\} - \left\{ {\cup \atop \cup\cup} \right\} \acute{-} (\frown)$$

Различные колебания трех междуударных интервалов в сочетании с возможностью пропуска ударения на том или ином сильном месте дает в общей сложности 34 ритмические формы 4-иктного дольника (без учета анакрус и окончаний).

Чтобы разобраться в таком количестве форм, необходима их классификация. Такая классификация предпринималась дважды: Г. Шенгели (№ 165, стр. 202—211) и А. Н. Колмогоровым — А. В. Прохоровым (№ 91, стр. 77). Классификация Шенгели страдает чрезвычайной сложностью и искусственностью (в основу ее положено понятие «леймы», которое является совершенной фикцией). Мы следовали классификации Колмогорова — Прохорова.

Ниже приводятся схемы и примеры всех 34 форм 4-ударного дольника; слева — нумерация Колмогорова — Прохорова, справа — нумерация Шенгели.

По Колм.		Схема	Примеры	По Шенг.
А	1	222	Подъемля торжественно стих строкоперстый	I
	2	122	Деревни строились с городом рядом	IIIа
	3	212	Потеря — пространство, выигрыш — время	IIIб
	4	221	Поехал, покорный партийной воле	IIIв
	5	112	Меня Москва душила в объятьях	IVа
	6	121	Повыть, извыться и лечь в берлогу	IVб
	7	211	Глаза подымаю выше, выше	IVв
	8	111	Течет. Ручьища красной меди	V
В	9	52	Будь проклята, опустошенная легкость	IIа
	10	42	И вылинял моментально павлиний	XIIа
	11	32	Пылающих дворянских усадеб	XVа, б
	12	51	От чичиковской всеизвестной брички	
	13	41	Лезгинщик и гитарист душой	XIIIа
	14	31	От радости себя не помня	XVIа, б

	По Колм.	Схема	Примеры	По Шенг.
C	15	25	Вы чуете слово — пролетариат	IIв
	16	15	Одна неписаная эпопея	
	17	24	Я волком бы выгрыз бюрократизм	XIIб
	18	14	Народ, голодный и голоштанный	XIIIб
	19	23	Но взял капитан под козырек	XVб, г
	20	13	И словно тушью нарисован	XVв, г
D	21	8	Дату семидесятипятилетья	IIв
	22	7	Застенчивость и головокруженье	
	23	6	Простаивали из-за осьмушки	
	24	5	Божественно неисчерпаем	
E	25	—22	Окаменели сиренные рокоты	IIг
	26	—12	Миниатюрой кости слоновой	
	27	—21	А под кувшинками в жидком сале	
	28	—11	Сообразите, хватит рук ли	
F	29	—5	И продотрядами, и продразверсткой	IIд
	30	—4	Неосторожною тишиною	
	31	—3	При океанском предприятии	
G	32	— —2	И на незатянувшейся ране	
	33	— — 1	От революционных гроз	
H	34	— — —	(Да и не тринитротолуол)	

Особо следует привести примеры на формы E и F с 2-сложным приступом:

— 22	По̄ приказу товарища Ленина...
— 12	По̄д столом, за шкафом вода...
— 21	Бе̄спосредственный дребезг струн...
— 11	(О̄т восторга сам не свой)...
— 5	По̄дгоняемая ветерком...
— 4	О̄т Тавриза и до Архангельска...
— 3	Не̄ защита — нападение...

§ 109. В таблице 1 указано количество случаев каждой ритмической формы в дольнике (по 6 десятилетним периодам) и речевой модели (проза); в том числе (табл. 1а) — формы E и F с 2-сложным приступом.

При взгляде на таблицы 1 и 1а прежде всего бросается в глаза разница между дольником и прозой в употреблении форм с междуударным интервалом 3; в дольнике их гораздо меньше, в прозе — гораздо больше, чем остальных. То же самое мы видели, когда сравнивали и в 3-иктном дольнике реальные величины с теоретическими. Разница между дольником и прозой так велика здесь, что сбивает все процентные сопоставления. Поэтому мы предположили (без особой натяжки), что интервал 3 в дольнике запретен, и строки с ним причисляются к «неправиль-

Таблица 1

Формы		1900—1910	1910—1920	1920—1930	1930—1940	1940—1950	1950—1960	Всего: стихи	Всего: проза
A	222	107	132	2400	3479	1353	1384	8855	102
	122	56	65	811	915	369	420	2636	73
	212	64	107	1244	1418	868	867	4568	85
	221	146	289	2221	3546	2341	1789	10332	91
	112	59	39	489	471	228	346	1632	60
	121	99	96	726	979	650	732	3282	71
	211	41	66	347	251	77	120	902	69
	111	17	13	101	80	13	31	255	68
B	52	—	2	31	75	15	25	148	18
	42	1	2	95	183	62	60	403	52
	32	—	1	55	67	18	27	168	151
	51	—	—	59	47	11	20	137	11
	41	—	9	75	130	29	53	296	49
	31	—	2	14	11	1	2	30	137
C	25	—	6	125	301	103	97	632	25
	15	—	3	73	97	31	50	254	13
	24	5	24	509	1318	691	563	3115	57
	14	3	15	164	422	281	250	1135	57
	23	—	17	107	98	15	23	260	150
	13	3	8	39	59	6	7	122	118
D	8	—	—	—	—	—	1	1	—
	7	—	—	—	1	—	—	1	1
	6	—	—	10	11	1	2	24	6
	5	—	2	1	1	—	—	4	—
E	—22	2	10	207	299	120	78	716	14
	—12	5	15	91	131	96	55	393	8
	—21	6	42	260	355	229	149	1041	17
	—11	—	2	26	17	4	6	55	14
F	—5	—	4	17	28	13	11	73	2
	—4	1	5	106	110	72	59	353	9
	—3	—	3	17	23	1	7	51	23
	—2	—	—	—	—	1	—	1	—
	—1	—	—	1	—	—	—	1	—
Неправильные		13	33	525	564	110	285	1530	949
Всего		628	1012	10946	15487	7809	7524	43406	2500

Таблица 1а

Формы	1900—1910	1910—1920	1920—1930	1930—1940	1940—1950	1950—1960	Всего
—22	—	1	25	19	9	4	58
—12	—	—	6	8	9	3	26
—21	—	2	30	45	21	—	98
—5	—	—	1	1	3	2	7
—4	—	—	17	18	9	8	52
—3	—	—	3	1	—	—	4
Всего	—	3	82	92	41	17	235

ным формам». В соответствии с этим подсчитан и процентный состав «правильных форм» дольника в последних столбцах таблицы.

Таблицы позволяют отметить следующие отклонения ритмики дольника от естественной ритмики языка:

а) Стих дает больше полноударных строк: ритмические формы группы А составляют в стихе 78,7%, в прозе — 63,8%;

б) стих охотнее пропускает ударение на третьем сильном месте, чем на втором: группы В и С составляют в прозе соответственно 13,4 и 15,7%, в стихе — 2,3 и 13,7%. Поэтому, например, формы 24,14 в прозе употребляются так же часто, как формы 42,41, а в стихе — много чаще;

в) стих дает больше полносложных (2-сложных) интервалов: соотношение интервалов 1 : 2 : 4 : 5 слогов для прозы дает 40 : 48 : 9 : 3, а для стиха — 29 : 65 : 5 : 1. Поэтому, например, формы 24 и 14 в прозе употребляются одинаково часто, а в стихе форма 24 — много чаще;

г) стих охотнее сокращает третий, последний, интервал, нежели первый или второй: соотношение 1-сложных интервалов на I, II и III местах полноударной строки для прозы дает 32 : 33 : 35, а для стиха — 26 : 25 : 49. Поэтому, например, форма 221 употребляется в стихе вдвое чаще вероятности, а форма 122 в полтора раза реже. Можно также заметить, что стих избегает повторять 1-сложный интервал два раза подряд: поэтому, например, формы 112, 211 и особенно 111 употребляются значительно реже вероятности.

Обобщая, можно на основании признаков а) и в) сказать, что 4-иктный дольник обнаруживает (1) тенденцию к сближению с правильными трехсложными размерами: той изолирующей тенденции, которую мы видели в 3-иктном дольнике, здесь нет, или, вернее, она ограничивается отмежевываньем дольника от ямба; форма же 222, тождественная с правильными трехсложными размерами, занимает здесь одно из ведущих мест. Далее, на основании признаков б) и г) можно сказать, что 4-иктный дольник обнаруживает (2) тенденцию выдерживать правильный трехсложный ритм в начале стиха и давать перебой в конце стиха: типичны для этой тенденции формы 221 и 24; эту тенденцию мы отмечали и в 3-иктном дольнике, где аналогичную роль играли формы 21 и 4.

Соотношение этих двух тенденций и их носительниц — форм 222 и 221 — определяет ритмический облик каждого отдельного периода, автора и произведения в общем ходе эволюции русского 4-ударного дольника. К рассмотрению этой эволюции мы и переходим.

§ 110. Оперировать с 34 различными ритмическими формами сложно и громоздко. Поэтому представляется целесообразным сделать то, что мы уже делали в 3-иктном дольнике: причислить неполноударные формы там, где это возможно, к тем полноударным формам, производными которых они являются. Тогда вместо 34 реальных форм мы будем иметь лишь 10 «обобщенных форм» плюс небольшую группу малоупотребительных остальных форм. Чтобы не путать цифровые обозначения реальных и обобщенных форм, мы будем брать последние в кавычки. Таким образом, обозначение 221 (без кавычек) будет относиться только к форме

Поехал, покорный партийной воле...

а обозначение «221» (в кавычках) будет покрывать также и формы

От чичиковской всеизвестной брички...
А под кувшинками в жидком сале...

Вот перечень обобщенных форм и соответствующих им реальных форм (в скобки взяты формы E и F с 2-сложным приступом):

Обобщ. форма	«222»	включает	реальные формы	222, 52, 25, —22, —5;
»	«122»	»	»	122, 15, (—22), (—5);
»	«212»	»	»	212, —12;
»	«221»	»	»	221, 51, —21;
»	«112»	»	»	112, 32, (—12);
»	«121»	»	»	121, (—21);
»	«211»	»	»	211, 23, —11, —3;
»	«111»	»	»	111, 31, 13, (—11), (—3);
»	«24»	»	»	24, —4;
»	«14»	»	»	14, (—4);
остальные формы		»	»	42, 41, 5, 6, 7, 8, — — 2, — — 1

Кроме того, как всегда, приходится учитывать неправильные формы — те строки, которые не укладываются в схему 4-иктного дольника оттого, что имеют или иные междуударные интервалы, или иное количество сильных мест.

С этими обобщенными формами нам, в основном, и придется иметь дело в последующем изложении.

§ 111. Вот таблица распределения обобщенных ритмических форм в 4-ударном дольнике по шести периодам.

Таблица позволяет сделать следующие наблюдения.

а) Роль отдельных форм в составе дольника. Здесь можно разделить наши формы на 3 категории. Первосте-

Таблица 2

Формы	1900—1910	1910—1920	1920—1930	1930—1940	1940—1950	1950—1960	В среднем
«222»	17,4	15,1	24,3	26,8	20,4	21,2	23,9
«122»	8,9	6,8	8,4	6,7	5,3	6,4	6,8
«212»	11,0	12,0	12,3	10,0	12,2	12,2	11,3
«221»	24,2	32,5	22,9	25,2	32,9	26,1	26,2
«112»	9,4	3,9	5,1	3,5	3,3	5,1	4,2
«121»	15,7	9,7	6,9	6,6	8,6	9,8	7,8
«211»	6,5	8,7	4,6	2,5	1,2	2,1	2,9
«111»	3,2	2,3	1,5	1,0	0,2	0,5	0,9
«24»	1,0	2,9	5,5	9,1	9,6	8,3	7,9
«14»	0,5	1,5	1,7	2,8	3,7	3,4	3,7
Остальные	0,2	1,8	1,7	2,1	1,2	1,9	1,7
Неправильные	2,1	3,3	4,9	3,6	1,4	3,8	3,5

пенными, или ведущими, являются формы «222» и «221»: они далеко превосходят все остальные, вместе составляя около половины всего состава дольника. Второстепенными являются формы «212», «121», «122», «24», средний уровень которых выше 5% и которые вместе составляют около трети всего состава дольника. Третьестепенными являются все остальные формы, средний уровень которых ниже 5% и колебания которых от периода к периоду — по крайней мере начиная с 20-х годов — совершенно незначительны.

б) Эволюция отдельных форм по периодам. Две ведущие формы «222» и «221» словно непрерывно борются между собой за первое место: в 1900—1910-х годах на первом месте «221», в 1920—1930-х — «222»; в 1940—1950-х — опять «221»; максимальные показатели «221» относятся к 1910-м и 1940-м годам, и разрыв между «221» и «222» в эти периоды больше всего. Среди второстепенных и третьестепенных форм почти не меняется уровень «212»; нарастают формы «24» и «14»; понижаются формы «122», «112», «211», «111»; впрочем, к 1950-м годам и рост «24» и «14», и понижение «122», «112» приостанавливаются. Сложнее выглядит движение формы «121»: в 1900-х годах ее вес велик, она занимает третье место (после ведущих форм), потом резко падает, достигая минимума в 1920—1930-х годах, и затем вновь заметно повышается, доходя если не до третьего, то до четвертого места.

в) Периодизация. Обобщая, можно различить в эволюции 4-иктного дольника три стадии: 1900—1910-е годы, 1920—1930-е годы, 1940—1950-е годы. Черты первой стадии (1900—1910-е годы): на первом месте «221», повышаются «24» и «14» и — только здесь! — «211»; остальные формы понижаются. Черты второй стадии (1920—1930-е годы): на первом месте «222», продолжают повышаться «24» и «14», остальные формы понижаются, причем понижение «122» и «211» захватывает и 1940-е годы. Черты третьей стадии (1940—1950-е годы): на первом месте опять «221», повышавшиеся формы «24» и «14» останавливаются и начинают немного падать, понижавшиеся формы «121», «122», «112» останавливаются и начинают повышаться.

Сходные три периода мы отмечали и в развитии 3-иктного дольника.

Из чего складываются эти средние показатели отдельных форм по периодам и в какой связи находятся эти отдельные их изменения? Чтобы ответить на эти очередные вопросы, нужно рассмотреть ритмический состав дольника по менее обширным порциям материала.

§ 112. *Типология дольника.* Для более подробного ритмического анализа были выделены произведения поэтов, которые больше других писали 4-ударным дольником и, как можно полагать, имели в нем более или менее осознанные ритмические навыки и вкусы. Если материал по отдельным поэтам был слишком обширен, то он дробился на более мелкие порции по хронологическим группам произведений. Всего таких порций получилось 100, не менее чем по 180—200 стихов в каждой. В целом они охватывают около трети всего обследованного материала.

В таблице на стр. 262—266 указаны имена авторов и даты привлеченных стихотворений. Большинство рубрик представляют собой подборку мелких стихотворений; крупные произведения представлены в следующих рубриках: № 3 Ахматова, «У самого моря»; № 4 Одоевцева, «Луна»; № 5 Цветаева, «Крысолов» и «С моря»; № 9 Асеев, «Необычайное» и № 11 «Пламя победы»; № 13 Маяковский, «Люблю» и «Про это»; № 14 «Ленин»; № 16 стихи об Америке; № 19 Сельвинский, «Командарм 2» и «Пушторг»; № 20 «Умка» и «Пао-Пао»; № 23 «Бабек»; № 25 «Большой Кирилл» и «Арктика»; № 29 Багрицкий, «Февраль»; № 42 Смеляков, «Начало поэмы»; № 43 П. Васильев, «Одна ночь» и № 44 «Кулаки»; № 49 Гусев, «Гений»; № 52 «Слава»; № 53 «Сын Рыбакова» и «Весна в Москве»; № 59 Симонов, «Победитель»; № 63 Панов, «Командир танка»; № 74 Рыленков, «Большая дорога»; № 78 Долматовский, «Пропавший без вести»; № 85 С. Васильев, «Портрет партизана»; № 88 Луконин, «Рабочий день»; № 89 «Признание в любви»; № 90 Наровчатов, «Василий Буслаев».

Таблица позволяет сделать некоторые наблюдения над эволюцией дольника у отдельных поэтов: главным образом, над использованием ведущих форм «222» и «221». У Маяковского можно отметить, что форма «222» употребительнее всего в начале и в конце его деятельности (максимум — 1922—1923 и 1928—1930 гг.), в промежутке же употребляется реже; остальные формы держатся более или менее постоянно; форма «24», ничтожная по-

Таблица 3. **Распределение форм 4-иктного дольника**

Авторы	Число стихов	222	122	212	221	112	121	211	111	24	14	Прочие	Неправильные
1. Блок, 1902—1910	286	12,2	11,2	11,5	16,8	15,0	20,6	3,9	4,9	0,4	0,4	—	3,2
2. Кузмин, 1907—1928	298	10,4	11,1	5,1	30,5	6,7	16,7	9,7	2,7	2,7	2,0	0,7	1,7
3. Ахматова, поэма, 1914	227	3,9	3,1	19,5	49,0	3,1	2,7	14,9	—	3,9	—	—	—
4. Одоевцева, «Луна», 1920	273	7,0	11,7	9,6	20,8	10,3	12,1	11,7	2,9	1,1	0,7	1,5	10,6
5. Цветаева, 1925—1926	234	0,9	—	—	63,8	—	9,4	0,4	0,4	19,7	5,1	—	0,4
6. Асеев, 1921—1925	587	24,4	6,3	15,8	25,8	4,6	10,7	2,1	0,5	4,1	0,8	0,8	4,3
7. Асеев, 1925—1927	565	31,2	8,7	8,9	20,7	6,6	4,9	2,5	0,2	6,2	3,0	4,1	3,2
8. Асеев, 1927—1929	357	32,2	12,9	14,0	14,3	6,7	7,0	2,2	0,3	6,5	1,1	1,1	1,7
9. Асеев, «Необычайное», 1929	215	17,2	6,5	7,5	36,2	2,8	2,8	0,9	—	17,7	5,6	0,9	1,9
10. Асеев, 1930—1934	338	41,1	8,0	13,3	13,0	6,2	3,8	2,1	0,3	4,4	2,4	1,5	3,8
11. Асеев, «Пламя победы», 1944	200	54,0	6,5	8,0	8,0	2,5	4,0	0,5	—	10,5	3,0	1,5	1,5
12. Маяковский, 1915—1921	267	30,3	16,1	9,0	12,3	7,5	7,5	3,7	2,6	0,4	0,4	1,9	8,2
13. Маяковский, 1922—1923	516	35,5	16,8	15,5	6,8	7,9	4,3	3,7	2,1	0,2	0,4	1,2	5,6
14. Маяковский, «Ленин», 1924	399	23,6	15,0	11,5	13,3	7,8	6,5	6,3	2,5	0,5	1,3	1,3	10,5
15. Маяковский, 1924—1925	316	28,1	13,0	19,0	10,8	10,4	8,6	4,4	1,9	0,6	—	0,9	2,2
16. Маяковский, 1925—1926	228	24,1	17,5	19,8	9,6	7,9	6,1	8,8	1,8	0,4	0,9	—	3,1
17. Маяковский, 1927	350	28,0	12,2	16,5	12,6	9,7	6,3	4,8	1,4	2,3	0,6	2,3	3,4
18. Маяковский, 1928—1930	391	35,6	12,0	15,1	13,0	5,1	4,9	4,4	0,5	3,3	0,5	2,3	3,3
19. Сельвинский, 1928—1929	400	25,3	10,3	16,8	9,5	5,2	4,0	1,2	1,2	4,5	1,2	4,7	16,0
20. Сельвинский, 1931—1934	400	22,7	11,2	12,5	16,0	4,0	4,7	6,0	1,2	3,0	1,7	1,8	15,0
21. Сельвинский, 1930—1932	280	27,8	11,1	14,7	9,7	3,9	3,6	2,8	1,4	5,4	2,1	2,8	14,7
22. Сельвинский, 1933—1940	220	31,8	5,5	24,1	10,4	5,5	5,0	0,9	0,5	7,7	4,5	2,3	1,8
23. Сельвинский, «Бабек», 1940	200	20,0	17,0	13,0	18,0	9,0	9,5	1,5	1,5	4,5	3,0	2,5	0,5
24. Сельвинский, 1941—1945	334	30,3	10,2	14,0	16,1	5,4	7,2	0,6	0,9	6,3	3,3	3,3	1,5
25. Сельвинский, 1954—1956	400	24,5	8,8	14,2	14,8	7,0	7,3	2,2	0,7	6,5	5,0	2,7	6,3

Таблица 3 (продолжение)

Авторы	Число стихов	222	122	212	221	112	121	211	111	24	14	Прочие	Неправильные
26. Багрицкий, 1923—1926	272	2,6	0,4	8,9	58,0	1,1	0,4	10,7	0,4	4,3	0,7	1,8	0,7
27. Багрицкий, 1927—1930	403	5,0	1,2	8,9	46,5	1,5	2,2	5,5	1,0	18,3	2,0	4,2	3,7
28. Багрицкий, 1932—1934	292	1,0	1,0	5,8	46,6	3,4	6,8	3,9	0,3	19,9	6,5	3,1	1,7
29. Багрицкий, «Февраль», 1934	416	3,1	1,2	4,8	40,2	3,9	9,9	1,4	0,5	13,9	4,8	13,7	2,6
30. Безыменский, 1922—1930	280	45,4	1,8	7,5	23,2	3,7	3,2	1,8	1,4	0,4	1,4	0,7	9,3
31. Жаров, 1920-е годы	253	21,2	7,9	13,4	22,9	4,0	14,2	5,3	0,8	5,2	1,2	0,4	3,6
32. Голодный, 1924—1938	277	28,2	6,9	11,9	16,9	3,6	9,1	2,2	—	6,5	1,8	2,2	9,7
33. Тихонов, 1920—1929	463	32,4	2,6	11,9	22,0	3,0	7,4	5,8	1,9	4,8	2,4	—	5,8
34. Саянов, 1927—1930	331	9,7	1,2	6,6	67,5	1,2	3,0	1,2	—	4,5	0,6	0,6	3,9
35. Саянов, 1933—1938	294	6,5	2,4	11,2	58,5	2,7	1,7	1,4	—	7,1	0,7	10,3	7,5
36. Луговской, до 1929 г.	346	41,9	8,1	7,5	22,2	0,6	2,9	5,5	0,6	1,5	—	1,5	7,8
37. Луговской, 1932—1936	222	30,6	9,9	12,2	20,1	1,8	2,3	3,6	—	4,5	—	0,5	14,4
38. Кирсанов, 1924—1930	797	24,6	5,0	14,8	25,1	2,0	10,0	4,4	2,3	6,3	1,8	0,4	3,3
39. Кирсанов, 1932—1938	368	37,3	7,6	15,2	11,1	4,4	4,9	2,4	1,1	8,4	2,4	1,1	4,1
40. Зенкевич, 1923—1930	483	26,3	7,2	9,1	28,3	5,2	5,4	7,7	2,3	7,7	3,7	4,6	6,4
41. Смеляков, до 1934 г.	318	51,4	5,35	4,7	20,7	0,6	5,1	1,9	—	8,8	0,3	0,3	9,4
42. Смеляков, поэма, 1934	368	47,0	6,8	3,8	21,4	1,4	2,7	0,3	—	11,1	2,4	1,4	1,6
43. П. Васильев, «Одна ночь», 1933	235	12,7	5,6	20,4	14,9	5,1	6,4	11,5	2,2	6,8	3,8	2,6	8,1
44. П. Васильев, «Кулаки», 1936	375	5,6	4,5	17,1	23,4	11,4	6,2	3,5	1,9	0,9	2,4	8,3	4,8
45. Стрельченко, 1933—1940	448	23,7	6,5	8,7	24,2	6,9	8,0	2,0	0,4	7,8	4,9	3,3	3,6
46. Лебедев-Кумач, 1935—1940	761	33,2	10,5	13,7	15,4	4,9	5,5	5,0	0,5	4,5	2,4	0,3	4,2
47. Лебедев-Кумач, 1941—1946	267	41,0	7,1	10,8	18,7	3,7	4,1	4,9	—	6,0	1,9	0,7	1,1
48. Гусев, «Гений», 1931—1932	256	29,3	5,9	6,8	25,4	2,3	12,1	1,9	0,4	6,7	4,3	0,8	4,7
49. Гусев, 1932	200	30,5	10,0	7,5	28,5	0,5	7,0	2,5	0,5	8,5	2,5	0,5	5,5
50. Гусев, 1934	445	30,6	8,3	6,5	20,0	4,7	12,4	1,8	0,9	6,5	4,0	1,1	3,2

Таблица 3 (продолжение)

Авторы	Число стихов	222	122	212	221	112	121	211	111	24	14	Прочие	Неправильные
51. Гусев, 1939—1941	444	29,1	12,4	7,9	18,3	3,4	14,2	0,2	—	5,0	4,1	2,2	3,2
52. Гусев, «Слава», 1935	200	26,5	19,0	5,5	19,5	4,0	9,0	3,0	—	5,0	1,5	2,0	5,0
53. Гусев, 1940	400	19,2	17,7	7,7	16,7	6,7	18,0	0,5	0,2	3,2	3,2	2,5	4,5
54. Щипачев, 1930—1957	316	48,5	3,9	8,2	19,6	2,2	1,9	3,2	—	9,2	2,5	0,6	0,3
55. Коваленков, 1934—1959	390	48,0	2,0	1,3	31,0	0,3	1,5	0,5	—	12,5	2,3	—	0,5
56. Матусовский, 1936—1937	360	20,6	8,6	12,8	20,6	6,4	7,0	3,1	0,6	10,0	4,2	2,5	3,6
57. Озеров, 1938—1960	281	23,5	9,8	11,4	19,9	6,8	13,2	2,1	0,4	3,6	2,8	2,1	4,3
58. Симонов, 1937—1939	200	25,5	5,5	12,0	23,0	5,0	4,5	2,5	—	16,0	3,6	4,5	3,5
59. Симонов, «Победитель», 1937	400	36,5	4,2	10,8	22,8	1,2	3,2	0,5	—	15,7	1,8	3,0	0,7
60. Симонов, 1954	477	37,6	5,9	12,3	16,9	5,9	5,4	1,0	0,2	6,5	1,5	2,3	4,4
61. Алигер, 1936—1941	184	43,5	1,6	7,1	24,4	—	1,6	—	—	18,5	2,2	1,1	—
62. Алигер, 1952—1954	467	15,4	4,7	14,7	33,8	1,7	9,4	1,1	—	14,5	3,4	0,9	0,2
63. Панов, поэма, 1937	400	3,2	—	1,5	70,5	—	0,2	2,8	—	19,5	—	2,8	—
64. Кедрин, 1932—1945	193	1,5	2,1	4,1	68,0	—	1,5	2,6	—	16,6	—	3,1	0,5
65. Шубин, 1937—1940	181	15,5	5,2	3,9	39,8	3,9	10,5	2,2	0,5	13,3	1,7	1,7	1,7
66. Шубин, 1941—1944	180	3,3	2,2	2,8	56,8	2,2	6,1	2,2	—	19,4	4,4	—	0,5
67. Комаров, 1933—1949	206	8,3	4,4	6,8	44,6	1,0	10,2	1,0	—	12,6	6,8	—	4,4
68. Сурков, 1932—1935	344	28,2	2,3	22,1	34,0	1,2	1,2	1,4	—	6,7	—	1,2	1,7
69. Сурков, 1936—1940	258	21,3	2,3	19,0	39,2	3,5	3,1	1,6	—	5,8	0,4	2,3	1,5
70. Сурков, 1941—1943	334	17,6	3,3	20,9	47,7	2,4	1,2	2,4	—	3,3	0,6	0,3	0,3
71. Сурков, 1944—1949	277	17,0	9,4	22,8	27,8	5,0	7,9	3,6	—	4,0	—	0,4	2,2
72. Сурков, 1950—1961	210	11,4	6,7	20,0	40,5	5,7	8,6	0,5	—	3,8	2,8	—	—
73. Рыленков, 1934—1957	500	11,4	0,6	6,4	58,6	0,6	3,8	0,4	0,2	14,2	3,2	—	0,6
74. Рыленков, поэма, 1947	400	8,2	1,0	6,2	54,3	2,2	14,2	0,7	—	11,0	1,2	0,7	—
75. Долматовский, до 1935 г.	236	28,0	6,8	10,2	25,4	4,2	4,7	3,4	0,8	8,1	3,4	3,0	2,1

Таблица 3 (окончание)

Авторы	Число стихов	222	122	212	221	112	121	211	111	24	14	Прочие	Неправильные
76. Долматовский, 1939—1940	264	17,2	3,5	9,9	44,0	2,1	6,4	1,1	0,3	13,4	0,7	0,7	0,7
77. Долматовский, 1941—1949	248	17,7	4,5	15,3	30,6	6,9	6,1	0,8	0,4	13,3	2,8	1,6	—
78. Долматовский, поэма, 1942	327	10,1	3,0	12,5	54,5	1,8	1,2	0,3	—	13,7	2,4	0,6	—
79. Долматовский, 1951—1961	475	8,2	3,2	9,5	48,5	1,9	9,9	0,2	—	13,5	4,6	0,4	0,2
80. Яшин, 1934—1937	206	44,6	2,4	10,2	32,0	—	1,0	—	—	7,3	0,5	—	1,9
81. Яшин, 1941—1943	492	22,2	4,1	23,6	33,0	2,0	3,5	0,6	—	9,3	1,6	—	0,2
82. Яшин, 1944—1946	282	20,2	4,3	23,4	33,6	4,3	5,3	0,7	—	6,7	1,1	—	0,4
83. Яшин, 1950—1960	237	10,1	1,7	29,6	38,8	1,3	2,5	—	—	14,3	1,7	—	—
84. С. Васильев, 1943—1948	403	3,2	0,7	3,7	51,6	0,2	12,9	0,5	—	20,0	6,4	0,2	0,2
85. С. Васильев, поэма, 1942	400	8,5	2,3	0,3	45,5	0,5	21,2	—	—	13,5	8,0	—	0,3
86. Ошанин, 1944—1950	276	19,9	6,9	11,2	25,4	4,0	10,9	2,9	—	11,2	4,0	2,9	0,7
87. Ошанин, 1952—1954	293	24,9	7,2	9,6	19,8	6,8	7,5	7,2	1,7	5,8	7,5	1,4	0,7
88. Луконин, «Рабочий день», 1948	237	6,8	3,8	3,4	32,9	8,0	24,4	—	—	8,5	6,8	3,0	2,5
89. Луконин, «Признание...», 1959	228	7,5	4,8	7,9	34,2	4,4	20,6	2,2	1,7	7,9	4,8	1,3	2,6
90. Наровчатов, 1960	149	27,5	6,0	6,7	24,9	2,0	12,7	2,0	—	0,7	—	6,7	10,7
91. Наровчатов, 1941—1957	231	44,5	2,6	7,4	21,6	3,9	5,2	1,7	0,4	4,8	2,2	1,3	4,3
92. Недогонов, 1942—1947	271	6,6	4,1	10,7	32,1	3,3	13,6	—	—	14,4	9,6	1,5	4,1
93. Межиров, 1941—1947	436	26,0	10,1	3,7	20,8	3,0	14,2	0,7	—	9,8	6,9	2,3	2,5
94. Шефнер, 1945—1961	288	5,6	3,1	15,3	30,2	10,1	18,4	4,5	0,3	5,9	4,9	—	1,7
95. Слуцкий, до 1958 г.	176	26,1	8,5	9,1	6,3	12,5	11,4	3,4	2,3	5,1	4,5	4,5	6,3
96. Слуцкий, до 1960 г.	269	13,4	12,6	8,2	13,4	11,2	8,2	5,2	4,1	7,4	2,4	3,3	10,4
97. Антокольский, 50-е годы	300	5,0	14,0	19,3	11,3	16,3	15,7	4,3	—	4,0	3,3	1,0	5,7
98. Евтушенко, до 1952 г.	304	24,0	9,2	13,5	14,8	6,6	6,9	2,0	0,7	5,6	2,0	2,3	12,5
99. Евтушенко, 1952—1961	283	38,2	6,0	14,8	15,9	5,7	4,9	2,5	—	6,0	0,4	0,7	4,9
100. Р. Рождественский, 1951—1961	437	33,6	8,0	14,6	17,8	3,7	7,8	0,5	—	7,1	2,5	2,5	1,8

началу, к 1927—1930 гг. начинает расти. У Асеева форма «222» неуклонно и круто растет, а форма «221» столь же неуклонно понижается; только одно произведение — поэма «Необычайное» — резко выпадает из этой последовательности, давая неожиданный минимум «222» и максимум «221» и «24»: кажется, будто для самого поэта этот стих, к тому же нерифмованный, ощущался как качественно особый. У Сельвинского стих эволюционирует слабо, но среди его произведений тоже есть одно, выпадающее из общего ряда, хотя и не так резко: это стилизованная «под Восток» трагедия «Бабек» («Орла на плече носящий») с ее минимумом «222» и максимумом «221» и «122». Для Багрицкого характерно неуклонное понижение ведущей формы «221» и повышение «24» и — с еще большим постоянством — «121». В стихе Гусева ведущие формы «222» и «221» понемногу понижаются, освобождая место для повышения второстепенных «121» и «122». У Суркова, Долматовского, Яшина общим является понижение формы «222» и повышение «221», но у Яшина это повышение совершается медленно и плавно, а у Суркова и Долматовского быстро и с перебоями: оба поэта дают максимум «221» в начале 1940-х годов и затем резкое понижение этой формы в конце 1940-х годов. Кроме того, у Яшина следует отметить неуклонное повышение формы «212», а у Суркова и Долматовского с конца 1940-х годов повышение формы «121». Остальные поэты дают слишком мало периодов, чтобы судить об эволюции их стиха.

§ 113. Чтобы лучше разобраться в огромном материале наших ста порций дольника, будем рассматривать в нем первостепенные, второстепенные и третьестепенные формы отдельно; будем также различать три периода — 1920-е, 1930-е и 1940—1950-е годы (отделить 1940-е от 1950-х годов не удается, так как у многих поэтов стихи этих двух десятилетий рассматриваются вместе). Начнем рассмотрение с первостепенных, ведущих форм — «222» и «221».

Прежде всего, бросается в глаза, что почти во всех ста порциях на первом месте по частоте стоит одна из этих форм — или «222», или «221». Исключений только три: у Блока на первом месте стоит форма «121», у П. Васильева («Одна ночь») и у Антокольского — «212». При этом приблизительно в половине случаев вторая ве-

дущая форма занимает следующее, второе, место, а в другой половине случаев отстает сильнее и смешивается по употребительности со второстепенными формами.

Вполне понятно, что две ведущие формы, в совокупности обычно составляющие около 50% всего ритмического состава дольника, находятся между собой в отрицательной зависимости: чем больше места занимает «221», тем меньше места остается на долю «222», и наоборот. Если расположить наш материал внутри каждого периода в порядке возрастания формы «221», то мы увидим в каждом периоде три довольно отчетливые зоны. Первая зона — это полоса, где безраздельно господствует форма «222», а «221» далеко отстает, смешиваясь с второстепенными формами; вторая зона — зона борьбы, где «222» с трудом удерживает первое место, «221» неуклонно наступает на нее, а второстепенные формы держатся далеко позади; наконец, третья зона — это полоса безраздельного господства формы «221», где форма-соперница «222», в свою очередь, далеко отстает, смешиваясь со второстепенными формами.

Для 1920-х годов в I зоне оказываются порции № 8, 12—19, 40; во II зоне —№ 6, 7, 30, 31, 33, 36, 38; в III зоне — № 5, 9, 26, 27, 34. Для 1930-х: в I зоне — № 10, 21, 22, 39, 43; во II зоне № 20, 23, 32, 37, 41, 42, 44—46, 48—56, 58, 59, 61, 75, 80; в III зоне —№ 28, 29, 35, 63—66, 68, 69, 76. Для 1940—1950-х годов: в I зоне — № 11, 25, 95—98; во II зоне — № 24, 47, 57, 60, 87, 90, 91, 93, 99, 100; в III зоне — № 62, 67, 70—74, 77—79, 81—86, 88, 89, 92, 94. Рубежом между I и II зонами служит момент, когда уровень формы «221» достигает приблизительно 15%; рубежом между II и III зонами — тот момент, когда уровень формы «221» достигает 25% в 1940—1950-х годах и 33% в 1930-х годах (в 1920-х годах эти моменты фактически совпадают: здесь за уровнем 25,8% непосредственно следует уровень 36,2%: в № 6 и 9).

§ 114. Установив эту связь между ведущей формой «221» и другой ведущей формой — «222», перейдем к установлению связи между ведущими формами и второстепенными формами «212», «121», «122», «24». Поступим механически: разделим весь материал по каждому периоду на три зоны и выведем для каждой зоны средние показатели по всем формам. Мы получим распределение, показанное в таблице 4.

Для всех трех периодов таблица показывает одну и ту же картину. Срединная зона, зона борьбы ведущих форм, дает распределение, более всего приближающееся к среднему по периоду в целом; крайние зоны дают более или менее однообразные отклонения. В 1920-х годах отчетливее выражены отклонения I зоны, в 1940—1950-х годах — отклонения III зоны. Именно: в I зоне форма «122» неизменно выше средней, а форма «24» ниже средней по периоду; в III зоне, напротив, форма «122» всегда ниже средней, а «24» выше средней. (Можно заметить, кроме того, что уровень группы неправильных форм в I зоне выше, в III зоне ниже средней.) Иными словами, господство в стихе ведущей формы «222» как бы влечет за собою повышение формы-спутника «122», а господство ведущей формы «221» влечет повышение формы-спутника «24».

Чтобы прийти к подобным же выводам относительно двух других второстепенных форм, «212» и «121», рассмотрим ближе показатели по III зоне для 1930-х и 1940—1950-х годов. Здесь средние цифры покрывают собой два несхожих типа распределения форм: а) тип, в котором «212» преобладает над «121», и б) тип, в котором «121» преобладает над «212». Представителями типа «а» служат в 1930-х годах порции № 35, 63, 64, 68, 69, 76, в 1940—1950-х годах — № 62, 70—73, 77, 78, 81—83, 86. Представителями типа «б» являются в 1930-х годах порции № 28, 29, 65, 66, в 1940—1950-х годах — № 67, 74, 79, 84, 88, 89, 92, 94. Их средние показатели по всем формам показаны в таблице 5.

Для обоих периодов таблица показывает одну и ту же картину: повышенному уровню формы «212» соответствует повышенный уровень ведущей формы «222» и пониженный — формы «24», а повышенному уровню формы «121» соответствует пониженный уровень формы «222» и повышенный — формы «24». Иными словами, форму «212» можно считать спутником ведущей формы «222», а форму «121» — спутником ведущей формы «221». Можно заметить, что и во II зоне (1940—1950-е годы) видна та же закономерность: те порции, в которых «212» преобладает над «121» (№ 24, 47, 60, 91, 99, 100), дают повышенный показатель «222» (в среднем 37,2%), а те, в которых «121» преобладает над «212» (№ 57, 87, 90, 93), дают пониженный показатель «222» (в среднем 25,2%).

Таблица 4

Периоды	Зоны	222	122	212	221	112	121	211	111	24	14	Прочие	Непр.
1920-е годы	I	29,2	13,0	14,3	11,6	7,2	5,9	4,6	1,7	2,9	1,1	2,2	6,3
	II	30,0	5,8	12,0	23,3	3,6	7,9	3,8	1,2	4,6	1,6	1,2	4,8
	III	6,7	1,7	6,7	54,5	1,3	3,3	4,0	0,4	14,5	2,5	1,8	2,5
	ср.	24,3	8,4	12,3	22,9	5,1	6,9	4,6	1,5	5,5	1,7	1,7	4,9
1930-е годы	I	35,2	8,1	16,1	11,2	5,0	4,3	2,2	0,8	6,5	2,7	1,8	6,1
	II	30,7	8,2	9,7	21,0	4,0	6,8	2,5	0,5	7,9	2,7	1,9	4,1
	III	10,3	2,2	9,0	48,6	2,2	4,9	1,9	0,2	13,0	2,1	3,5	2,2
	ср.	26,9	6,7	10,2	25,4	3,5	6,6	2,5	0,3	9,3	2,8	2,1	3,6
1940—1950-е годы	I	22,8	10,1	12,7	12,2	9,3	8,9	3,0	1,2	6,4	3,5	2,5	7,4
	II	32,7	7,6	10,9	18,7	4,8	8,2	2,1	0,3	6,2	3,1	2,2	3,2
	III	11,7	3,5	12,6	41,8	3,0	9,8	1,1	0,1	11,4	3,7	0,6	0,7
	ср.	20,7	5,8	12,2	29,5	4,2	9,2	1,6	0,3	8,9	3,5	1,5	2,6

Таблица 5

Периоды	Типы	222	122	212	221	112	121	211	111	24	14	Прочие	Непр.
1930-е годы	IIIа	13,3	2,0	11,3	52.2	1,5	2,2	1,8	0,1	11,7	0,3	1,7	2,0
	IIIб	5,6	2,5	5,3	42.5	3,2	9,3	2,1	0,4	15,1	5,1	6.3	2.6
	ср.	10,3	2,2	9,0	48,6	2.2	4,9	1,9	0,2	13,0	2,1	3,5	2.2
1940—1950-е годы	IIIа	15,9	4,2	17,5	39,7	2,8	5,3	1,2	0,1	10.0	2,2	0.6	0.4
	IIIб	6,6	2,6	6,6	44,1	3,2	15,5	1,0	0,2	12,9	5,5	0,7	1,1
	ср.	11,7	3,5	12,6	41,8	3,0	9,8	1,1	0,1	11,4	3,7	0,6	0,7

Таким образом, можно считать, что второстепенные формы «122» и «212» являются спутниками ведущей формы «222», а второстепенные формы «24» и «121» — спутниками ведущей формы «221».

§ 115. Что касается третьестепенных форм, то их доля в ритмическом составе дольника невелика и сравнительно постоянна. Поэтому рассматривать средние показатели мы не будем, а укажем лишь немногочисленные случаи особой их роли у отдельных поэтов.

Форма «112» может быть названа «спутником спутника» — второстепенной формы «122»: там, где форма «122» достаточно высока (например, у Маяковского), форма «112» обычно тоже бывает повышена, в остальных же случаях она мала. До самостоятельной роли в стихе эта форма поднимается лишь несколько раз: у Блока, П. Васильева («Кулаки»), В. Шефнера, Антокольского, Слуцкого. У Антокольского и раннего Слуцкого она соседствует по употребительности с формой «121» и, быть может, до некоторой степени вызвана ориентацией на экспериментальный ритм Блока.

Форма «211» достигает наивысшего уровня у Ахматовой; предшественником Ахматовой был Кузмин, преемниками Ахматовой были Зенкевич, Багрицкий и П. Васильев («Одна ночь»). Если добавить, что у Одоевцевой и в 120 стихах Гумилева эта форма тоже занимает видное место, то, может быть, не будет чрезмерной смелостью связать повышенный уровень «211» с акмеистической традицией в поэзии. Интересно, что у Багрицкого от этапа к этапу уровень «211» круто падает: поэт как бы постепенно освобождается от ахматовской ритмической инерции.

Форма «111» неизменно остается самой малоупотребительной. Только вначале — у Блока, Кузмина, Одоевцевой, отчасти раннего Маяковского — она более или менее заметна, но уже у Ахматовой она полностью отсутствует и у позднейших поэтов почти никогда не дотягивает до 2%; только у Слуцкого мы вдруг вновь находим блоковский уровень — 4%. Из ряда вон выходящим исключением является также поэма Н. Брауна «Мюнхен», где в прологе и эпилоге форма «111» достигает в среднем 13,4%. Ритмический образец здесь подсказан «германской» темой (баварская революция) — это немецкий 4-иктный дольник с его обилием 1-сложных интер-

валов (у Гейне, «Германия», в первых 100 строфах форма «111» составляет 21,5%; о немецком 4-иктном дольнике ср. Д. Бейли, № 191).

Форма «14» может быть названа «спутником спутника» — второстепенной формы «24»: она повышается и понижается вместе с нею. Таблицы распределения форм внутри III зоны показывают, что «отставание» формы «14» от формы «24» — величина не случайная: там, где преобладают формы «222» и «212», разрыв между «24» и «14» очень велик (у Панова, Кедрина, раннего Суркова и др. форма «14» даже вовсе отсутствует), а там, где преобладают формы «221» и «121», форма «14» подходит к «24» гораздо ближе (в пьесах Гусева уровень «24» и «14» сравнивается, а у Ошанина «14» единственный раз превосходит «24»).

«Остальные формы», т. е. главным образом 42 и 41, употребляются очень редко и у многих поэтов вовсе отсутствуют. Разительным исключением является лишь поэма Багрицкого «Февраль», где процент «остальных форм» необычайно высок и формы 42 и 24, 41 и 14 употребляются почти с одинаковой частотой, как в «естественном дольнике» (отмечено А. Н. Колмогоровым и А. В. Прохоровым № 91, стр. 78, 79, 85). Это придает стиху «Февраля» очень своеобразное звучание: «Вольноопределяющийся, в погонах, Обтянутых разноцветным шнуром... Ковыляющий в сапогах корявых, В налезающей на затылок шапке...» Кроме «Февраля», повышенный процент «остальных форм» мы находим у Зенкевича (общая с Багрицким традиция?), у Наровчатова (былинная стилизация: строки типа «Ты на возрасте, ты богатый гость», «Шапку козырем заломил набекрень») и у Слуцкого, охотно идущего наперекор традиции.

§ 116. Итак, мы видим, что каждая из ведущих форм имеет свои формы-спутники из числа второстепенных. При форме «222» спутниками являются «212» (обычно с более высоким уровнем) и «122» (с более низким). При форме «221» спутниками являются «24» (с более высоким уровнем) и «121» (с более низким). При формах-спутниках «122» и «24» есть собственные формы-спутники из числа третьестепенных — соответственно «112» и «14». С повышением ведущей формы стремятся к повышению и формы-спутники.

По какому признаку объединяются формы, тяготею-

щие друг к другу? Присмотревшись, мы видим, что этот признак — конец стиха, его последний интервал. Формы, у которых последний интервал — 2-сложный, образуют одну группу, формы, у которых последний интервал 1-й сложный, — другую группу. Конец стиха — главное место, определяющее облик и поведение стиха. Заметим, что к этой роли он приходит не сразу, а только начиная с 1920-х годов.

У поэтов 1910-х годов (Блок, Кузмин) формы, тяготеющие друг к другу, еще не наметились.

Первый крайний тип дольника мы находим там, где безраздельно господствует ведущая форма «222» и ее спутники «212» и «122»,— т. е. преимущественно в I зоне. Форма-соперница «221» здесь низка, а спутники ее еще ниже. Полносложная форма «222» настолько отчетливо держит ритм, что стих может, не боясь потерять ритмичность, допускать довольно много неправильных форм. Это стих Маяковского, Асеева (с 1927 г.), Сельвинского, Луговского, Лебедева-Кумача. Вот образец:

Любовь любому рожденному дадена,—	122
Но между служб, / доходов / и прочего	112
со дня на день	непр.
очерствевает сердечная почва.	—22
На сердце тело надето, / на тело —	122
рубаха. / Но и этого мало!	32
Один — / идиот! / — манжеты наделал	212
и груди стал заливать крахмалом.	121
Под старость спохватятся. / Женщина мажется,	222
мужчина по Мюллеру мельницей машется.	222
Но поздно. / Морщинами множится кожица.	222
Любовь поцветет, / поцветет — / и скукожится.	222
Я в меру любовью был одаренный.	212
Но с детства / людье / трудами муштровано,	212
А я — / убег на берег Риона	112
и шлялся,/ ни чёрта не делая ровно.	222
Сердилась мама: / «Мальчишка паршивый!»	122
Грозился папаша поясом выстегать,	212
А я, / разжившись трехрублевкой фальшивой,	222
играл с солдатьем под забором в три листика.	222

(*В. Маяковский.* Люблю).

Второй крайний тип дольника — противоположный: там, где безраздельно господствует ведущая форма «221»

с ее спутниками «24» и «121», т. е. в зоне III и отчасти в зоне II. Форма-соперница «222» низка, ее спутники «212» и (особенно) «122» сильно принижены. Это стих позднего Багрицкого, Цветаевой, Комарова, Шубина, С. Васильева, Луконина, Недогонова. Вот образец, целиком построенный на формах «221» и «24»:

Жара. Не читается и не спится.	24
Предместье солнцем оглушено.	14
Зеваю. Закладываю страницу	24
И настежь распахиваю окно.	24
Над миром, надтреснутым от нагрева,	24
Ни ветра, ни голоса петухов...	24
Как я одинок! Отзовитесь, где вы,	221
Веселые люди моих стихов?	221
Прошедшие с боем леса и воды,	221
Всем ливням подставившие лицо,	24
Чекисты, механики, рыбоводы,	24
Взойдите на струганое крыльцо!	24
Настала пора — и мы снова вместе!	221
Опять горизонт в боевом дыму!	221
Смотри же сюда, человек предместий:	221
Мы здесь! Мы пируем в твоем дому!	221
Вперед же, солдатская песня пира!	221
Открылся поход./ За стеной — враги.	221
А мы постарели.— И пылью мира	221
Покрылись походные сапоги.	24

(*Э. Багрицкий.* Человек предместья)

Разница в звучании этих двух контрастных типов дольника не так разительна, как, скажем, в 3-иктном дольнике между стихом Блока и стихом Смелякова, однако и здесь ее можно уловить непосредственно на слух, без подсчетов.

§ 117. Что происходит, когда эти контрастные типы начинают наступать друг на друга? Ведущие формы начинают вытеснять одна другую, а формы-спутники превосходящей стороны начинают теснить формы-спутники уступающей стороны. При этом сперва поддаются «дальние спутники» — формы с более низким уровнем, «122» и «121». По мере нарастания ведущей формы «221» сперва сходит со сцены дальний спутник формы-соперницы — «122»; на сцене остаются «222», «221»,

«212», «121», «24». Это стих раннего Асеева, Тихонова, Голодного, Ошанина, раннего Долматовского, Алигер, Рождественского. Вслед за этим слабеет и дальний спутник наступающей формы — «121»; так оба дальних спутника сходят со сцены, и на сцене остаются лишь ведущие формы и их ближние спутники: «221», «222», «212», «24». Это — стих раннего Багрицкого, Суркова, Яшина. Эти две стадии борьбы контрастных типов, постепенно переходя друг в друга, образуют третий тип дольника — промежуточный. Вот его пример, построенный на формах «221», «212» и «24»:

Я знаю, что книгами и речами	24
Пилота прославят и без меня.	24
Я лучше скажу о том, кто ночами	212
С ним рядом просиживал у огня,	24
Кто вместе с пилотом пил спирт и воду,	221
Кто с ним пополам по Москве скучал,	221
Кто в самую дьявольскую погоду	24
Сто раз провожал его и встречал.	212
Я помню, как мы друзей провожали	212
Куда-нибудь в летние отпуска;	24
Как щедры мы были, как долго держали	222
Их руки в своих до второго звонка.	222
Но как прощаться, когда по тревоге	122
Машина уходит в небо винтом?	212
И, руки раскинув, расставив ноги,	221
В степи остаешься стоять крестом;	221
Полнеба окинув усталым взглядом,	221
Ты молча ложишься лицом в траву;	221
Тут все наизусть, тут давно не надо	221
Смотреть в надоевшую синеву...	24

(*К. Симонов.* Механик)

Наряду с этим промежуточным типом дольника существует и другой, более необычный и редкий. Он возникает тогда, когда дальние и ближние спутники вдруг словно меняются ролями: дальние оказываются крепче, а ближние — слабее связаны со своими ведущими формами. Тогда при столкновении форм-соперниц первыми сходят со сцены (или сильно слабеют) «212» и «24», а остаются «222», «221», «122», «121». Это как бы предыдущий тип, вывернутый наизнанку. Таков стих Гусева и «Бабека»

Сельвинского:

— Тетя Катя!
　　　　　　— Пока, пока. 121
Я, Тимоша, признаться, трушу, 121
Как бы наш командир полка 121
Чего на радостях не порушил. 14
— Все удобства. Жена в обозе. 121
А ты живи, как бездомный грач. 121
Иван Сергеич семейство возит. 121
— Она же в дивизии служит. Врач. 221
— Он будет цацкаться с сыном, с женою, 122
А ты лежи, подыхай во рву... 121
— Поговори еще так со мною, —21
Я тебе голову оторву! 24
— Он любит себе подбирать дураков: 222
Сиди, лошадям завязывай банты! 212
— Лихой командир Иван Рыбаков, 212
И я горжусь быть его адъютантом. 122
Да ты видал Рыбакова в бою? 122
Ах ты, мама моя дорогая! 122
Как вынет сабельку он свою, 121
Как в бога, в душу врага обругает, 122
Как скажет конникам: «Дети, вперед! 122
Помрем, герои, под красное знамя!» 122
Так прямо за сердце дрожь берет. 121
А как он вдарит: «Победа за нами...» 122

(*В. Гусев.* Сын Рыбакова)

Таковы основные типы 4-ударного дольника, какие можно выделить в разобранном материале. При желании их можно назвать «тип Маяковского», «тип Багрицкого», «тип Суркова», «тип Гусева». Разумеется, это деление — схематическое: оно не охватывает ни многочисленных переходных случаев, ни таких индивидуальных формаций, как стих Антокольского, Слуцкого или поэтов 1910-х годов.

§ 118. *Генезис и эволюция дольника.* Таким образом, соотношение ведущих форм «222» и «221» в конечном счете определяет (правда, подчас довольно сложным образом) и соотношение остальных форм 4-ударного дольника. Это помогает понять и эволюцию отдельных форм дольника по периодам. 1920-е годы — это преобладание ведущей фор-

мы «222», а следовательно, и преобладание ее спутников «212» и «122» над соперничающими «121» и «24». 1930-е годы — это наступление формы «221» и ее ближнего спутника «24» (дальний спутник «121» остается пока слаб); форма-соперница «222» еще удерживает превосходство, но ее спутники «212» и «122» слабеют и отстают. 1940-е годы — это победа формы «221» и ее спутников — как «24», так и возрождающегося «121»: форма-соперница «222» резко слабеет, ее дальний спутник «122» также по-прежнему слаб, и лишь ближний ее спутник «212» усиливается (отчасти за ее же счет) и продолжает сопротивление. 1950-е годы — это время остановки и колебания: победительница-форма «221» (и ее ближний спутник «24») резко слабеет, но форма «222» от этого не оживает, и в выигрыше остаются только второстепенные формы, которые все понемногу усиливаются. Сходную приостановку эволюции в 1950-х годах мы отмечали и для 3-ударного дольника. Что же касается третьестепенных форм-спутников, «112» и «14», то они в точности повторяют эволюцию своих образцов «122» и «24».

Так соотношение всех форм на всех этапах оказывается лишь производным от перемен основного соотношения: в 1900 — 1910-х годах преобладает ведущая форма «221», в 1920 — 1930-х — «222», в 1940 — 1950-х — опять «221».

Это находит выражение и в суммарной характеристике 4-иктного дольника и тенденций его развития, которые мы можем вывести так, как выводили их для 3-иктного дольника (§ 98).

В таблице 6 сведены вместе показатели процента ударности каждого икта (от всех правильных стихов каждого периода) и средней слоговой длины каждого междуиктового интервала (от всех правильных полноударных стихов от каждого периода). Исходные данные взяты из таблицы 1.

В этой таблице удлинение последнего интервала от 1900 — 1920-х к 1920 — 1930-м годам и новое его укорочение к 1940 — 1950-м годам соответствует смене преобладающих форм — от «221» к «222» и опять к «221». Падение ударности предпоследнего икта (совершающееся, в основном, между 1910-ми и 1930-ми годами) соответствует нарастанию форм «24» и «14». Падение ударности начального икта (в основном, между 1900-ми и 1910-ми годами) за-

Таблица 6

Годы	I икт	I интервал	II икт	II интервал	III икт	III интервал	IV икт
1900—1910	97,7%	1,60	99,8%	1,69	98,0%	1,49	100%
1910—1920	91,7%	1,74	99,2%	1,72	91,1%	1,43	100%
1920—1930	93,0%	1,75	96,7%	1,74	88,8%	1,60	100%
1930—1940	93,6%	1,78	96,5%	1,80	83,4%	1,56	100%
1940—1950	93,0%	1,79	98,5%	1,80	84,2%	1,48	100%
1950—1960	95,0%	1,73	97,4%	1,76	85,2%	1,53	100%
В среднем	93,6%	1,75	97,1%	1,77	85,6%	1,54	100%

висит от того, что в 4-иктном дольнике закрепляются в качестве господствующих анакрусы нулевая и 1-сложная, т. е. сравнительно легко допускающие пропуск ударения на начальном икте; 2-сложные анакрусы, господствовавшие в 3-иктном дольнике и препятствовавшие там безударности начального икта, в 4-иктном дольнике гораздо менее употребительны. Это следствие стремления стиха не отклоняться слишком далеко от некоторого среднего слогового объема; мы уже отмечали, что и в силлабо-тонических трехсложных размерах среди трехстопников преобладает анапест, а среди четырехстопников — амфибрахий и отчасти дактиль (§ 22—23). Но, как сказано, детальной статистики анакрус в 4-иктном дольнике мы не предпринимали.

Сравнивая эту таблицу с аналогичной таблицей по 3-иктному дольнику (гл. V, табл. 13), мы видим довольно близкое совпадение показателей последних 5 столбцов. Последний икт обязательно ударен, предпоследний — наиболее безударен, третий с конца — опять более ударен; в 4-иктном дольнике далее следует начальный икт, опять менее ударный, — таким образом, намечается волна регрессивной акцентной диссимиляции, сходная с той, которую мы знаем по двусложным размерам (хотя и гораздо менее резко выраженная); в 3-иктном стихе размах ее немного больше, в 4-иктном — немного меньше. Последний междуиктовый интервал в стихе короче, предпоследний — длиннее; в 4-иктном дольнике имеется еще один интервал,

первый, по длине почти не отличающийся от второго, предпоследнего, — таким образом, можно сказать, что внутри стиха междуиктовые интервалы держатся одинаковой длины, а к концу стиха укорачиваются.

Вспомним то, что мы знаем о двусложных размерах: к концу стиха учащаются пропуски ударений; вспомним то, что мы знаем о трехсложных размерах: к концу стиха учащаются дактилические словоразделы; добавим то, что мы узнали о дольниках: к концу стиха учащается пропуск ударений на иктах и слогов между иктами; и мы сможем объединить эти три констатации в общем положении: все они — проявления общей тенденции стиха к *облегчению* в конце строки. Для двусложных размеров, трехсложных размеров и 3-иктных дольников отмечена такая же тенденция к облегчению и в конце строфы; можно предполагать, что такая же тенденция наличествует и в 4-иктных дольниках, но соответствующих подсчетов мы пока еще не имеем.

Говоря об эволюции 3-иктного дольника, мы выделим 5 эволюционирующих признаков: правильность, изосиллабизм, постоянные анапестические анакрусы, неполноударность, асимметрия. Так как анакрусы 4-иктного дольника пока не исследовались, соответственный признак нами здесь не мог учитываться. За показатель изосиллабизма принимался общий процент стихов с 9 слогами от первого до последнего икта включительно (формы «122», «212», «221», «42», «24»). За показатель асимметрии мы принимали процент 1-сложных междуиктовых интервалов на последней позиции от общего количества 1-сложных междуиктовых интервалов; здесь несколько сложен был лишь учет 1-сложных и 2-сложных интервалов в неполноударных формах: их приходилось условно приводить к полноударности, приравнивая форму «24» к формам «212»

Таблица 7

Признаки	1900—1910	1910—1920	1920—1930	1930—1940	1940—1950	1950—1960
1. Правильность	97,9	96,7	95,1	96,4	98,6	96,2
2. Изосиллабизм	46,2	56,3	52,3	54,2	61,6	55,8
3. Неполноударность	4,4	19,0	21,5	24,2	24,5	22,6
4. Асимметрия	42,4	51,1	44,4	50,4	55,1	48,2

и «221» (пропорционально их встречаемости), форму «14» к формам «112» и «121» и т. д. Сравнивая эту таблицу с аналогичной таблицей по 3-иктному дольнику (гл. V, табл. 12), мы видим, что почти всюду показатели 4-иктного дольника оказываются ниже. Это понятно: здесь вдвое больше ритмических вариаций, поэтому они труднее приводятся к изосиллабическому и асимметрическому единообразию, поэтому же между ними легче возникают строчки, выпадающие из дольниковой схемы и снижающие показатель правильности стиха. Неожиданное исключение представляет собой лишь показатель неполноударности: всюду, за исключением последнего столбца, он выше, чем в 3-иктном дольнике. Причина этого ясна из предыдущей таблицы: она — в обилии пропусков ударений на I икте, которому в 3-иктных дольниках препятствует преобладание анапестических анакрус.

Кроме того, иной вид имеет эволюция показателей от периода к периоду. В 3-иктном дольнике мы видели плавный подъем всех показателей от 1900-х к 1920—130-м годам и затем колебание вокруг достигнутого уровня; и только показатель изосиллабизма временно понижался на 1920-х годах, откликаясь на недолгое усиление полносложной I формы. В 4-иктном дольнике этот перебой плавного повышения на 1920-х годах оказывается гораздо заметнее: он не ограничивается признаком изосиллабизма, а затрагивает и признак правильности, и признак асимметрии; и последствия этого перебоя изживаются только к 1940-м годам. Таким образом, мы и здесь убеждаемся, что определяющей для всего облика 4-иктного дольника была смена двух ведущих форм: «221» (1900 — 1910-е годы), «222» (1920—1930-е годы) и опять «221» (1940 — 1950-е годы).

Но чем объяснить, что эти две ведущие формы сменяются «у власти» именно в такой последовательности? Является ли это чистой случайностью? Думается, что нет.

Вспомним, что две соперничающие формы «222» и «221» с их спутниками являются носителями двух соперничающих тенденций развития дольника — тенденции к сближению с правильными трехсложными размерами и тенденции к отрыву, к перебою правильных размеров. После этого посмотрим, каково было отношение между 4-иктным дольником и правильными трехсложными размерами на разных этапах.

§ 119. Здесь прежде всего приходится остановиться по

начальном этапе — 1900 — 1910-х годах. До сих пор мы не касались его потому, что необычайная пестрота различных видов дольника, разрабатываемых в этом периоде, противилась всякой суммарной статистике. Теперь именно эта пестрота должна привлечь наше внимание. Действительно, здесь мы находим крайнее многообразие интонационных ритмических образцов. Дольник служит и для передачи говорной, почти прозаической интонации:

Сегодня заря встает из туч.
Пологом туч от меня она спрятана.
Не свет и не мгла... И темен сургуч,
Которым «Любовь» моя запечатана.

(*З. Гиппиус*. Тетрадь любви)

и для плавной напевности, сопровождаемой даже нотами:

В урочный час стою я у дома,—
Молю, моленью внемли!
Восстань от сна, любовью влекома,
Как солнце для всей земли!

(*М. Кузмин*. Песня Филострата из «Комедии о Евдокии»)

За ритмами дольника чувствуются то западные балладные образцы (ср. «Когда мавр пришел в наш родимый дол...»):

Снежный саван пал на обрывы скал,
И по тернам нагорным — снег.
И в безднах из мглы чуть брезжат валы,
Опеняя незримый брег...

(*В. Иванов*. Мгла)

то эпический стих «Песен западных славян»:

Бухты изрезали низкий берег.
Все паруса убежали в море.
А я сушила соленую косу
За версту от земли на плоском камне...

(*А. Ахматова*. У самого моря)

Накопление ритмической формы «212» выдает свое происхождение от цезурованного дактиля с усечениями (ср. «Что ты заводишь песню военну, Флейте подобно, милый снегирь?..»):

Жизнь и мой разум, огненно-ясный!
Вы двое ко мне беспощадней всего:
С корнем вы рвете то, что прекрасно,
В душе после вас — ничего, ничего.

(*З. Гиппиус*. Ничего)

Накопление ритмической формы «121» выдает происхождение от цезурованного ямба с наращениями (ср. «Хочу быть гордым, хочу быть смелым, Из сочных гроздий венки свивать...»):

Дух пряный марта был в лунном круге,
Под талым снегом хрустел песок.
Наш город истаял в мокрой вьюге,
Рыдал, влюбленный, у чьих-то ног...

(*А. Блок.* Дух пряный марта...)

или от «сугубого амфибрахия» кольцовских пятисложников:

У меня в Москве — купола горят,
У меня в Москве — колокола звонят,
И гробницы в ряд у меня стоят,
В них царицы спят и цари...

(*М. Цветаева.* Стихи к Блоку)

Наконец, накопление ритмической формы «211» может происходить от сдвига первого ударения в 4-стопном ямбе (ср. регулярное повторение такого сдвига в строфе «Товарища» Гумилева: «Кто-то подходит близко, верно: Холод томящий в грудь проник. Каждою ночью в тьме безмерной Я вижу милый странный лик...»; этот ритм, дважды использованный Гумилевым в «Жемчугах», впоследствии копировался Н. Оцупом в «Автомобиле» и «Аэроплане», а Н. Пановым в «Кинематографе»):

Ромул и Рем взошли на гору.
Холм перед ними был глух и нем.
Ромул сказал: «Здесь будет город».
«Город, как солнце», — ответил Рем.

(*Н. Гумилев.* Основатели)

Все приведенные примеры звучат на редкость непохоже друг на друга. Ритмическая «родня» раннего 4-иктного дольника весьма многочисленна и многообразна. Складывающийся дольник дробился между различными образцами и не мог нащупать унифицирующего начала. Каждая ритмическая форма требовала к себе особого внимания, каждое стихотворение было самодовлеющим экспериментом, каждый поэт шел собственным путем. Подобную пестроту мы отмечали для этого периода и в 3-иктном доль-

нике, но в 4-иктном она гораздо сильнее и ощутительнее. Это объясняется тем, что у всех форм 3-иктного дольника (кроме редкой «II») исток фактически один — правильный анапест (амфибрахий, дактиль) с факультативными пропусками безударных слогов; в 4-иктном же дольнике, как мы видим из примеров, истоком некоторых форм являются и другие вариации классического стиха.

§ 120. Необходимо было как-то объединить разные элементы этого ритмического хаоса, найти для них общий знаменатель. Таким общим знаменателем оказался 2-сложный интервал. Полносложной форме «222» было легче, чем какой-либо другой, представить все остальные формы как свои производные. Они как бы растворились в ее звучании. Когда в 1900-х годах форма «221» составляла 24% русского дольника, остальные формы не подчинялись ей, звучали вразброд — что ни стихотворение, то новый ритм. Когда же в 1920-х годах форма «222» составила те же 24% дольника, остальные формы сразу подчинились ей, встали в определенные отношения к ней и к ее сопернице «221», сложились в ту гармонию форм, которая по существу держится в дольнике с тех пор без изменений. Так поворот к сближению с правильными трехсложными размерами придал многообразию единство и помог дольнику сложиться в единый самостоятельный размер. 4-иктный дольник как бы пошел на выучку к правильному стиху. Можно вспомнить, что в 3-иктном дольнике 1920-е годы также знаменуют повышение полносложной формы «22»; но там это лишь одна из тенденций периода, а здесь — главное и основное.

Любопытно, что поэтом, более всего способствовавшим укреплению правильного трехсложного ритма в дольнике, был принципиальный враг всяких правильных размеров — Маяковский. Как это случилось, здесь рассказывать не место; подробный анализ эволюции стиха Маяковского может показать, как в начале 1920-х годов новые стилевые и жанровые установки (газетные стихи, поэмы со сложной композиционной структурой) направили его искания в сторону стабилизации и нормализации ритма и как это совпало с общими задачами, стоявшими тогда перед русским стихом, — совпало настолько, что ритм дольника Маяковского одинаково был подхвачен и его соратником и его оппонентом по литературной борьбе — Асеевым и Сельвинским.

В 1920 — 1930-х годах форма «222» сохраняет господствующее положение, а потом, когда она сделала свое дело и установила внутреннее единство дольниковых форм, она уходит с первого места: тенденция к сближению с трехсложными размерами уступает место тенденции к отрыву от них, притяжение — отталкиванию: дольник уже до этого дозрел. На первых порах эта тенденция прорывается в новом взлете формы «221» с ее спутниками, у которой еще с 1910-х годов есть опыт главенства: это 1940-е годы. Затем форма «221» тоже отступает и эксперименты переносятся в богатую неиспользованными ресурсами область второстепенных форм: это 1950-е годы. На смену единству приходят новые поиски многообразия, поиски, продолжающиеся и по сей день в разных направлениях. Стихийное многообразие — организующее единство — осознанное многообразие: так осмысливается смена тенденций к сближению и к разрыву дольника с правильными размерами, смена господства форм «221», «222» и вновь «221».

Что касается остальных ритмических образцов дольника, намечавшихся в 1900—1910-х годах, то они со временем отступают в тень, и только рудименты их сохраняются в установившемся складе дольника. Так, памятью о родстве 4-иктного дольника с цезурованными 4-стопными размерами осталось частое деление дольника «лесенкой» на полустишия, особенно яркое, когда оно подкреплено рифмой:

Над кручами сопок / в морской простор
высоко-высоко / глядит костер.
Кому попутен / алый маяк?
С огнем не шутят / в этих краях...

(*Н. Асеев.* Огонь)

Здесь даже неясно, 4-иктный или 2-иктный дольник перед нами.

Пожалуй, единственный образец дольника, сохранивший с 1910-х годов самостоятельное звучание, — это дольник с обилием форм «121» при 2-сложной анакрусе и частом мужском словоразделе в середине, восходящий к кольцовскому «сугубому амфибрахию». Он закрепился преимущественно в произведениях, стилизованных «под народное», — «Сказка о дезертире» и «Вон самогон» Маяковского, «Буденный» Асеева, «Василий Буслаев» Наров-

чатова, песня «Ой, Днепро, Днепро, ты широк, могуч» Долматовского. Исчерпывающий разбор «Сказки о дезертире» сделан в статье А. Н. Колмогорова — А. В. Прохорова (№ 91, стр. 80 — 83). Можно лишь добавить, что прообразом стиха «Дезертира» у Маяковского были, несомненно, «кольцовские строчки» из «150 000 000»:

Русских / в город тот / не везет пароход,
не для нас дворцов этажи.
Я один там был,/ в барах ел и пил,
попивал в барах с янками джин...

§ 121. *Выразительное значение ритмических форм.* При всей тонкости звуковых различий между тем и иным подбором ритмических форм в дольнике различия эти уловимы на слух: это видно из того, что поэты то и дело используют разницу ритма, чтобы подчеркнуть ею разницу содержания. Конечно, здесь играет роль не столько статика, сколько динамика, не столько связь определенного ритма с определенной темой, сколько самый факт совпадения перемены ритма с переменой темы. Мы ограничимся лишь несколькими примерами, преимущественно из стихотворений малоизвестных.

Самым резким средством отметить смену содержания в стихотворении является смена не ритма, а метра — монтаж стихотворения из кусков разных стихотворных размеров. Такие полиметрические стихотворения (как известно, очень многочисленные у Хлебникова, Маяковского, Тихонова, Сельвинского) требуют особого подробного рассмотрения и здесь разбираться не будут (хотя, например, очень любопытно стихотворение Сельвинского «Ответ Геббельсу», где начало написано 4-иктным дольником, конец — 5-стопным ямбом, и перемена метра происходит на середине четверостишия).

Более мягкая форма ритмического перелома — смена строфики и рифмовки в рамках одного метра. Такая смена нередко сопровождается и сменой ритмических форм — но пока лишь в качестве вспомогательного ритмического фактора. Так, в поэме С. Васильева «Портрет партизана» главы 5 — 7 написаны двустишиями (ударность 4 — 4), а главы 11—12 четверостишиями (ударность 4 — 4 — 4 — 4), и важная для стиха Васильева форма «121» звучит в двустишиях гораздо сильней, чем в четверостишиях (соответ-

ственно 21,3 и 11,8%). Так, в стихотворении К. Симонова «Смерть Щорса» чередуются куски, написанные четверостишиями 4 — 4 — 4 — 4 с рифмами и двустишиями 4 — 3 без рифм: в первых ведущую роль играет форма «222», во вторых — «221» (доля «222» и «221» соответственно 60 и 5% в четверостишиях, 6,3 и 36,7% в двустишиях). В стихотворении Б. Пастернака «Степь» начало и конец, написанные четверостишиями 4 — 3 — 4 — 3 с рифмовкой aBaB, построены на плавных полносложных ритмах «222»:

Как были те выходы в степь хороши:
Безбрежная степь, как марина...

а середина (тема блуждания), написанная четверостишиями 4 — 4 — 4 — 4 с рифмовкой abab и сквозной рифмой, выдержана в сбивчивых ритмах с обилием 1-сложных интервалов:

Не стог ли в тумане? Кто поймет!
Не наш ли омет? Доходим. Он.
Омет! Он самый и есть. Омет.
Туман и степь с четырех сторон.

Точно так же не главным, а лишь одним из многих ритмических факторов является игра форм в любопытном стихотворении Гиппиус, построенном как параллелизм, в котором анакрусы, ритмы и рифмы чередуются в последовательности AbAb, а лексические и тематические моменты — в последовательности abba:

Озеро дышит теплым туманом.
Он мутен и нежен, как сладкий обман.
Борется небо с земным обманом:
Луна, весь до дна, прорезает туман.
Я, как и люди, дышу туманом.
Мне близок, мне сладок уютный обман.
Только душа не живет обманом:
Она, как луна, проницает туман.

§ 122. Еще более мягкая форма ритмического перелома — та, которая осуществляется только сменой подбора ритмических форм, на этот раз уже в качестве самостоятельного ритмического фактора. Именно она интересует

нас здесь более всего. В ней можно различить три наиболее частых случая.

Первый случай, наиболее отчетливый, — это контраст между правильными и неправильными дольниковыми формами. Так, стихотворение Лебедева-Кумача «Нашей страны коллективный портрет» на протяжении ста с лишним строк спокойной стихотворной публицистики держится в привычных рамках правильных форм, но, подходя к патетическому финалу, вырывается из этих рамок и в последних трех строфах («Да здравствует...») дает изобилие неправильных форм, почти переходящих в свободный акцентный стих. Так, стихотворение Антокольского «Гибель класса» (из поэмы «Океан») вначале, где буржуазия ждет гибели, но еще не видит ее, выдержано в правильных дольниках:

> ... Горят в хрустале цветные коктейли,
> Сидят за круглым столом старики.
> Слегка покрякали и покряхтели,
> Однако время терять не с руки...—

а середина, где гибель класса становится реальностью, отмечена резким наплывом неправильных форм:

> ... И уже качается паркет, как шаланда,
> Парусами хлопает трехсотлетний уют.
> И под хохот шторма прозвучала команда:
> Джентльмены сигнал воякам дают...

Второй случай ритмического выделения — это контраст между полносложной формой «222» и остальными ритмическими формами. Так, стихотворение С. Кирсанова «Ангелы» начинается ироническим изображением рая буржуазных миротворцев, переданным гладкими строчками «222» (8 из 12 4-ударных строк):

> Плывя / в заграничной / газетной воде,
> где шрифт / до бесчувствия мелок,
> я вижу, / какой / допотопный эдем
> построил / мечтательный Келлог...—

а затем следует разоблачение этого рая, построенное на резких 1-сложных перебоях в конце стиха (форма «222» — только 2 из 28 4-ударных строк; перелом отмечен

появлением шестистишия среди четверостиший:

Мирный, / спокойный, / богатый рай!
Хочешь винтовку? / Бери, играй!
Знаем мы / эти игры!
Их, / приготовившихся, / как псы,
глазки скосив, / распушив усы,
нас ухватить / за икры...

Обратную последовательность ритмов мы находим в стихотворении Симонова «Сторонники мира»: начинается оно прозаической интонацией неполносложных строчек («Во Франции нас / на первый конгресс // пускали в американском стиле: // советских пустили / четверть, в обрез, // китайцев — / совсем не пустили...»), а с середины набирает патетическую интонацию и переходит на форму «222» («Встают делегаты / в Париже и в Праге, // //дерясь, как солдаты, /за мир во всем мире. //И если поверить / не просто бумаге, // и если проверить / мандаты пошире...»). Сходным образом построено и стихотворение Симонова «Хлеб»: прозаическая интонация и неполносложные формы в начале, пафос и «222» в середине и, вдобавок, возврат к начальной интонации в конце («Я вспомнил то лето, / читая решенья // Сентябрьского / Пленума Цека...»).

Третий случай ритмического выделения — это контраст между полноударными и неполноударными формами. Так, в стихотворении А. Суркова «Южный базар» начальная часть — базар частников — построена на пропусках ударений (8 раз на 16 строк):

... Вконец разомлев от базарной испарины,
У коновязей ревут ишаки.
На примусах, дочерна пережарены,
Трещат и подпрыгивают бычки...—

а конечная часть — колхозный базар — на твердых полноударных ритмах (пропуск ударений — лишь два раза на 12 строк):

Здесь ловкий обман прирожденный житель. Но,
Сквозь бестолочь рынка пускаясь вброд,
Крепыш краснофлотец глядит презрительно
На этот горланящий потный сброд...

Столь же выразительно использование пропусков ударений в «Крысолове» Цветаевой (гл. V, «В ратуше»). Пропуски ударений на I и III икте у нее обычны, но даже на этом фоне в середине главы отчетливо выделяется большой отрывок с вереницей пропусков начального ударения при 1-сложном первом интервале — ход, обычно весьма редкий. Такие пропуски заставляют произносить начала строк с собой эмфазой, что вполне соответствует содержанию отрывка — бешенству бюргеров против музыки:

> Приглашается папа Пий
> На торжество предместий!
> Quattuor четырех стихий!
> Раскрепощенье бестий!

Во всех приведенных примерах перемена ритмов в стихотворении резка, а соотношение их контрастно. Однако возможен и плавный переход от ритма к ритму. Интересный образец дает «Лейтенант Шмидт» Пастернака — интересный тем, что такой переход развертывается в двух несмежных отрывках. Глава 8 части II начинается здесь предельно напряженным ритмом дольника, сжатыми интервалами, почти переходящими в ямб:

> Снова, на миг повернувшись круто,
> Город от криков задрожал:
> На броненосец брали с «Прута»
> Освобожденных каторжан...

К концу главы ритм смягчается, определяющей формой становится «212» с настойчиво повторяющейся женской цезурой:

> «Эх,—прошептал,—подвели, канальи!»
> Натиском зарев рдела вода.
> Дружно смеркалось. Рейд удлиняли
> Тучи, косматясь, как в холода...
> ... Все закружилось так, что в финале
> Обморок сшиб его без труда.

Затем следуют две главки без участия Шмидта, в ямбах: разгром восставших. Вновь появляется Шмидт в следующей, 1 главе III части (письмо); и глава начинается

с того же ритма «212», на котором Шмидта настиг обморок:

Все отшумело. Вставши поодаль,
Чувствую всею силой чутья:
Жребий завиден. Я жил и отдал
Душу свою за други своя...

И далее с течением главы ритм «212» все более вытесняется ритмом «222», полносложным и спокойным:

Но повалила волна депутаций,
Дума, эсдеки, звонок за звонком.
Выехать было нельзя и пытаться.
Вот и кончаю бунтовщиком.
Кажется, все. Я гораздо спокойней,
Чем ожидают. Что бишь еще?..

Так от предельного напряжения к предельному спокойствию постепенно переходит ритм этих двух несмежных главок «Лейтенанта Шмидта» — единственных написанных 4-иктным дольником в этой поэме.

§ 123. *3-иктный дольник в контексте 4-иктного.* Мы видели, что 4-иктный дольник очень часто выступает в сочетаниях с 3-иктным — обычнее всего в чередовании 4—3—4—3. Интересно проследить, сказывается ли на 3-иктном дольнике соседство 4-иктного, отражаются ли в его ритме прослеженные нами особенности 4-иктного ритма.

В нижеследующих пяти таблицах даны характеристики основным показателям ритма всех стихов 3-иктного дольника, содержащихся в материале этой главы. Таблица 8 указывает абсолютное количество всех ритмических вариаций этого размера (ср. гл. V, табл. 2); таблица 9 — процентный состав ритмических форм (ср. гл. V, табл. 3); таблица 10— основные признаки, по которым прослеживается эволюция ритма нашего размера (ср. гл. V, табл. 12); таблица 11 — суммарную характеристику ударности иктов и слоговой длины междуиктовых интервалов (ср. гл. V, табл. 13); таблица 12— состав ритмических форм по отдельным авторам (ср. гл. V, табл. 14); в заключительных строках последней таблицы сведены показатели тех поэтов, которые при нашем разборе их 4-иктного ритма (§ 113—114) вошли в I зону — с господством формы «222» (2, 3, 5 строки таблицы), во II зону — борьбы господствующих

Таблица 8

Интервалы	1900—1920	1920—1930	1930—1940	1940—1950	1950—1960	Всего
2—2	105	915	897	392	385	2694
1—2	63	513	432	336	357	1701
2—1	96	1213	1153	1021	749	4232
1—1	17	94	49	18	22	200
5	3	65	90	34	24	216
4	10	271	410	295	260	1246
3	2	71	49	14	15	151
—2	2	68	95	46	43	254
—1	3	100	81	59	64	307
— —	—	1	—	—	—	1
Прочие	20	174	109	48	62	413
Всего	321	3485	3365	2263	1981	11415

Таблица 9

Формы	1900—1920	1920—1930	1930—1940	1940—1950	1950—1960	В среднем
I	34,3	29,9	32,1	20,4	22,5	27,5
II	19,7	14,8	12,9	15,3	18,4	15,1
III	30,8	37,6	36,7	47,7	41,0	39,8
IV	5,9	4,9	2,9	1,4	1,9	3,1
V	3,1	7,8	12,2	13,1	13,1	10,9
Прочие	6,2	5,0	3,2	2,1	3,1	3,6

Таблица 10

Признаки	1900—1920	1920—1930	1930—1940	1940—1950	1950—1960	В среднем
1. Правильность	93,8	95,0	96,8	97,9	96,9	96,4
2. Изосиллабизм	57,1	63,4	62,4	77,7	74,9	68,4
3. Неполноударность	6,7	17,4	22,3	20,2	21,2	19,8
4. Асимметрия	63,4	67,6	71,5	74,5	68,0	70,0

форм «222» и «221» (4, 6, 7, 8, 10, 16, 21, 22 строки таблицы), в зону IIIа — с господством формы «221» и ее спутников «212» и «122» (12, 13, 15, 17 строки таблицы) и в зону IIIб — с господством формы «221» и ее спутников «121» и «24» (1, 9, 11, 14, 18—20 строки таблицы).

Таблица 11

Годы	I икт	I интервал	II икт	II интервал	III икт
1900—1920	98,3%	1,71	95,0%	1,60	100%
1920—1930	94,9%	1,78	87,7%	1,52	100%
1930—1940	94,6%	1,81	83,1%	1,53	100%
1940—1950	95,3%	1,80	84,5%	1,41	100%
1950—1960	94,4%	1,75	84,4%	1,49	100%
В среднем	94,9%	1,78	85,3%	1,50	100%

Таблица 12

Авторы	Формы						Число стихов
	I	II	III	IV	V	Прочие	
1. М. Цветаева	0,4	1,1	82,0	—	12,5	4,0	272
2. Н. Асеев	30,6	20,4	35,4	1,7	6,6	5,3	589
3. В. Маяковский	37,2	20,1	24,6	7,4	4,8	5,9	1188
4. С. Кирсанов	28,5	13,2	38,2	4,3	10,1	5,7	645
5. И. Сельвинский	38,1	15,5	25,1	7,6	8,2	5,5	869
6. А. Жаров	43,5	5,9	37,6	2,4	4,7	5,9	170
7. Н. Тихонов	32,4	20,6	40,0	1,6	2,7	2,7	185
8. В. Луговской	32,6	2,9	44,3	0,4	16,3	3,3	239
9. Э. Багрицкий	5,2	6,3	62,6	5,5	20,4	—	289
10. В. Гусев	42,0	8,4	37,4	1,4	8,4	2,4	803
11. П. Шубин	4,1	4,1	63,5	—	27,3	1,0	194
12. А. Сурков	14,1	24,9	50,4	—	9,2	1,4	638
13. А. Яшин	27,4	8,7	45,7	1,7	14,8	1,7	230
14. С. Васильев	17,1	1,7	61,3	0,6	19,3	—	176
15. Е. Долматовский	16,5	23,6	44,4	—	15,1	0,4	279
16. М. Матусовский	25,0	13,7	38,2	1,4	19,8	1,9	212
17. М. Алигер	21,7	15,3	44,8	1,6	15,5	1,1	373
18. М. Луконин	9,1	16,4	52,9	1,8	14,3	5,5	329
19. Н. Рыленков	8,0	13,0	66,5	—	12,5	—	200
20. В. Шефнер	9,9	33,4	40,4	—	15,8	0,6	171
21. С. Наровчатов	39,8	14,4	30,3	—	14,4	1,0	188
22. Е. Евтушенко	36,6	18,5	30,0	3,6	5,8	5,4	276
Поэты «I зоны»	36,0	18,7	27,2	6,2	6,3	5,6	2646
Поэты «II зоны»	35,4	11,6	37,2	2,2	9,9	3,7	2718
Поэты «зоны IIIа»	18,4	19,9	47,1	0,7	12,7	1,2	1520
Поэты «зоны IIIб»	7,2	10,3	62,0	1,4	17,1	2,0	1632

Сравнивая показатели этих таблиц с показателями соответственных таблиц по чистому 3-иктному дольнику, легко увидеть характерные отклонения. Из таблиц 8 — 9 видно: пять правильных форм слегка потеснились, немного увеличив долю «прочих», неправильных форм; а среди пяти правильных форм усилилась I-я, полносложная (в 1,5 раза!), и при этом главным образом за счет III-й и V-й, самых «передовых» форм чистого 3-иктного дольника. Из таблицы 11 видно: ударность I икта в нашем материале понижена (опять-таки из-за обилия коротких анакрус, облегчающих его атонирование), ударность II икта чуть повышена (из-за отставания V формы), разница в длине I и II междуиктовых интервалов сгладилась (из-за отставания III формы). Из таблицы 10 видно: эволюция четырех ритмических признаков идет приблизительно таким же путем, как и в чистом 3-иктном дольнике (характерного перебоя на 1920-х годах, какой мы видели в 4-иктном стихе, здесь нет), но все показатели значительно ниже показателей чистого 3-иктного стиха. Из таблицы 12 видно: все эти явления одинаково характерны для стиха всех поэтов; на лестнице ритмических типов стиха (от «есенинского» до «цветаевского» типа, см. § 100) почти каждый поэт сдвигается по сравнению с чистым 3-иктным стихом на ступеньку ближе к полносложному «есенинскому» типу. Так, Маяковский переходит от типа III—I—II к типу I—III — II; Кирсанов — от типа III — V — I к типу III — I — II; Яшин — от типа III — V —II к типу III — I — V; а усиление форм I и II в пределах ритмического типа можно проследить почти у каждого поэта. Среди этих регрессивных сдвигов исключением выглядит прогрессивный сдвиг Луговского, от типа I — III — V перешедшего к типу III — I — V.

Особый интерес представляет тяготение отдельных ритмических типов 3-иктного стиха к типам 4-иктного стиха. Из итоговых строк таблицы 12 видно, что 4-иктный стих I зоны, «тип Маяковского», с его обилием форм «222», «212», «122» сопровождается 3-иктным стихом «есенинского типа», основанным на форме «22»; 4-иктный стих зоны III б, «тип Багрицкого», с его обилием форм «221», «24», «121» сопровождается 3-иктным стихом, близким к «цветаевскому типу», основанным на формах «21» и «4»; 4-иктный стих зон II и III а сопровождается 3-иктным стихом, соответствующим промежуточным ступеням. Таким

образом, как при сближении ритмических вариаций внутри 4-иктного дольника определяющим для сближения было сходство конца стиха (§ 116), так и при сближении ритмических типов 4-иктного и 3-иктного стиха определяющим оказывается то же сходство конца стиха — полносложность или неполносложность (часто сопровождаемая неполноударностью) последнего междуиктового интервала в стихе.

§ 124. *Заключение.*

1) В 4-иктном дольнике, как и в 3-иктном, укороченным преимущественно бывает последний междуиктовый интервал; это — проявление общей тенденции к облегчению конца стиха, известной и по другим метрам.

2) В 4-иктном дольнике ударения на иктах преимущественно пропускаются на II и IV позициях от конца стиха; это проявление общей тенденции к регрессивной акцентной диссимиляции иктов, также известной и по другим метрам.

3) Укороченный интервал между последними иктами и учащающиеся на нем пропуски ударения служат признаками, по которым сближаются отдельные ритмические вариации 4-иктного дольника; преобладание ритмических вариаций, лишенных этих признаков, характеризует один тип 4-иктного дольника («тип Маяковского»), преобладание ритмических вариаций, имеющих эти признаки, — другой тип («тип Багрицкого»); третий и четвертый типы являются промежуточными.

4) 4-иктный дольник стремится к обособлению от двусложных размеров (избегание скоплений 1-сложных интервалов, особенно с пропуском ударения между ними), но не стремится к обособлению от трехсложных размеров: полносложные ритмические вариации, совпадающие по звучанию с анапестами, амфибрахиями, дактилями, в нем не избегаются, а, напротив, используются для усиления устойчивости ритма (особенно в 1920 — 1930-х годах). Таким образом, в своем промежуточном положении между силлабо-тоническим и чисто-тоническим стихом 4-иктный дольник, как и 3-иктный, тяготеет к преимущественному сближению с силлабо-тоникой.

5) 3-иктный дольник, выступая в сочетании с 4-иктным, подчиняется его ритмическим тенденциям: охотнее использует полносложные ритмические вариации и группируется по типам стиха на основе сходства конца строки.

Глава седьмая

ТАКТОВИК В ПОЭЗИИ XX века

§ 125. *Проблема.* В предыдущих двух главах мы рассмотрели дольник — тонический стих с минимальным диапазоном колебания междуиктовых интервалов: 1 — 2 слога. Теперь нам предстоит рассмотреть следующую ступень приближения к полной тонической свободе — тактовик, стих с расширенным диапазоном колебания междуиктовых интервалов: 1 — 2 — 3 слога. Это менее разработанный, менее привычный для писателей и читателей размер, чем дольник. Поэтому выявить его в огромном материале тонического стиха XX в. труднее. Это заставляет нас приступить к новой теме несколько иначе, чем приходилось приступать к предыдущим,— именно: обратиться к опыту единственных наших предшественников, касавшихся этого материала,— теоретиков тактометрической теории русского стиха.

Тактометрическая теория для нас неприемлема: причины ее неубедительности будут показаны ниже (§ 126). Но тактометрическая практика, т. е. круг примеров, собранных в свое время для иллюстрации этой теории, может послужить удобным отправным пунктом при сборе материала. Работая над этой темой, мы еще имели возможность пользоваться драгоценными консультациями открывателя русского тактовика — А. П. Квятковского (1888 — 1968). С нашими теоретическими положениями он не соглашался решительно ни в чем, но все собранные нами тексты он тоже признал тактовиком.

§ 126. *Тактометрическая теория.* Приверженцы тактометрической теории в русском стиховедении немногочисленны. Ее изобретателем и наиболее последовательным теоретиком был А. П. Квятковский. Он излагал свою теорию четыре раза: 1) в статье «Тактометр», 1929 (№ 79), 2) в «Словаре поэтических терминов», 1940 (№ 80), 3) в статье «Русское стихосложение», 1960 (№ 81) и 4) в «Поэтическом словаре», 1966 (№ 82). Пересказом первой статьи Квятковского является параграф о тактовике в «Современном стиховедении» В. Пяста, 1931 (№ 110). Своеобразное развитие одного мимоходом брошенного в этой статье замечания представляет собой раздел о тактовике в «Технике стиха» Г. Шенгели (№ 164; в № 165 этот раздел опущен). Наконец, сильно упрощенный вариант теории Квятковского излагает Илья Сельвинский в своей книге «Студия стиха», 1962 (№ 118).

Таким образом, популярности тактометрическая теория не получила. Критике она подвергалась не раз (см. особенно книгу А. С. Карпова, № 78, стр. 384—398, и материалы запоздалой дискуссии о «Поэтическом словаре», № 82а — 82е). Однако обсуждались преимущественно отдельные положения тактометрической теории; между тем гораздо важнее внутренняя связь этих положений.

Тактометрическая теория страдает двумя основными противоречиями: во-первых, между теорией и практикой, между «тактометром» и «тактовиком»; во-вторых, между метрикой и декламацией, элементы которых сочетаются и подменяют друг друга в теории Квятковского и его последователей. Оба эти противоречия взаимно связаны и вытекают одно из другого.

Исходным пунктом для теории Квятковского явились два важнейших открытия русской поэтической теории и практики начала XX в.: теоретические исследования А. Белого о ямбе и практическая разработка дольника у Блока и других символистов. А. Белый открыл вторичный ритм русского ямба: он показал, что в ямбе чередуются стопы, стремящиеся сохранять и стремящиеся пропускать ударение. Это явление осталось в центре внимания стиховедов на много лет, и каждый старался подобрать ему свое определение: сам Белый охотно говорил о «диподиях», С. Бобров — о «пеонах», С. Бонди — о «четырехсложниках», Г. Шенгели — о «сильных и слабых стопах», М. Штокмар — о «динамической константе», Б. Томашевский —

о «ритмической кривой», К. Тарановский — об «акцептной диссимиляции»; А. Квятковский тоже принял участие в этих терминологических крестинах, и его термином был «такт». Так возникла мысль об измерении стиха не стопами, а тактами, которые крупнее, чем стопа,— первое основное положение тактометрической теории. Далее, А. Блок ввел в широкое употребление дольник — стих на основе трехсложных размеров, но с пропуском слогов в отдельных стопах. Это естественно наводило на мысль поискать, не удастся ли подобный ритмический ход и в двусложных размерах. Так возникла мысль о свободном заполнении тактов слогами и паузами — второе основное положение тактометрической теории. Любопытно, что эти же два основных понятия, Taktmessung и Taktfüllung, легли в основу теории стиха, разработанной в 1910—1920-х годах А. Хойслером (*A. Heusler.* Deutsche Versgeschichte, I—III. Berlin — Leipzig, 1925—1929) и до сих пор влиятельной в немецком стиховедении; однако А. Квятковский, разрабатывая свою теорию, ничего не знал о работах Хойслера. Генетически важнее сходство теории Квятковского с незадолго до того изложенной «метротонической» теорией Малишевского, фантастически странной и сложной (№ 103); можно сказать, что Квятковский в своей теории упрощает Малишевского так же, как Сельвинский в своей теории упрощает Квятковского. Но здесь мы останавливаться на этом не можем.

Строгое членение стиха на такты (в поздних работах Квятковский предпочитает называть стих или группу коротких стихов «тактометрическим периодом», а такт — «кратой») и свободное заполнение этих тактов слогами и паузами составляют основу тактометрической теории. Стих членится на изохронные такты, числом от 3 до 6. Изохронность тактов в простейшем случае выражается в их равносложности: такие такты могут быть 3-, 4-, 5- и 6-сложными; в 3-сложные такты укладываются традиционные дактили, амфибрахии и анапесты, в 4-сложные такты — традиционные ямбы и хореи, в 5- и 6-сложные — единичные малоупотребительные размеры. Изохронность тактов сохраняется и в более сложном случае — когда равносложность тактов не соблюдена: в таком случае убыль слогов восполняется длительностью пауз или растяжением какого-либо оставшегося слога, а избыток слогов компенсируется убыстренным («полудольным») их произне-

сением; в у́быльные 3-сложные такты укладывается ритм «паузника» (т. е. дольника блоковского типа), в у́быльные 4-сложные такты — ритм «ударника» (т. е. таких стихов, как «По городу бегал черный человек» Блока или «Улялаевщина» Сельвинского; в поздних работах Квятковского этот термин исчезает, но об этом — далее), прибыльные же такты вообще малоупотребительны.

Такова тактометрическая теория, позволяющая описать все существующие и все вообще мыслимые размеры русского стиха. Однако эта теория родилась не в тиши академического кабинета, а в пылу литературной борьбы: группе конструктивистов, к которой принадлежал Квятковский, было важно создать не столько теорию всех мыслимых размеров русского стиха, сколько один, но реально используемый новый размер, который стал бы таким же вкладом конструктивистов в русское стихосложение, каким был «паузник» для символистов и «ударник» для футуристов. Такой размер был декларирован под именем «тактовик» — сперва в сборнике «Госплан литературы» (М., 1927, стр. 51), потом в сборнике «Бизнес» (М., 1929, стр. 228) с кратким пояснением: «Тактовиком я называю стихи, написанные по принципам тактометрической системы». Образцами этого стиха были названы «Цыганская рапсодия» Сельвинского, «Лыжный пробег» Агапова и три стихотворения самого Квятковского, напечатанные здесь же, — и только; все остальные стихи, обильно цитируемые в статье «Тактометр», признавались лишь более или менее дальними подступами к тактовику. Таким образом (едва ли не впервые после Тредиаковского и Ломоносова), теория стиха не выводилась из практики, а должна была предопределять практику.

Теория тактовика должна была ответить на вопрос: чем отличается тактовик от всех остальных бесчисленных размеров, охватываемых тактометрической системой? Окончательное определение тактовика было сформулировано А. П. Квятковским так: «Гармоничное сочетание в стихе любых ритмических модификаций краты: полносложных и неполносложных (паузных); ритмической разнодлительности слогов (долгие, краткие и кратчайшие), разноакцентных ритмов — константных и инверсированных» (№ 82, стр. 295; ср. № 81, стр. 97). Определение это трудно признать удовлетворительным: что такое «гармоническое сочетание», остается нераскрытым, а из перечисляе-

мых четырех метрических примет (в традиционной терминологии — это паузы, растяжение и сокращение слогов и сдвиги ударения [1]) первые две, по признанию самого же Квятковского, очень часто встречаются и помимо тактовика, а последние две очень редко встречаются и в самом тактовике. Поэтому ни один из этих признаков не определяет специфики нового размера — в лучшем случае они могут отграничить его от силлабо-тонических размеров, но не от дольников. Это явствует и из сбивчивости при анализе примеров: в «Поэтическом словаре» один и тот же пример приводится и на «паузник» и на «тактовик» (№ 82, стр. 203, 296), а примеры, приводимые то на «ударник», то на «тактовик», еще более многочисленны — о них будет речь после. И вот, так как дать определение метрических особенностей новооткрытого стиха открывателю не удалось, вместо них на первый план выставились особенности декламационные.

Декламационные особенности тактовика входят в описание этого размера с первых же упоминаний: «тактовая читка», т. е. чтение под равномерное дирижирование или под метроном, фиксирующий изохронность тактов,— термин, не сходящий со страниц в работах Квятковского. «Нужно разучивать», «задача исполнителя», «здесь должна быть иная читка» (№ 81, стр. 99, 101; № 79, стр. 219) — читаем мы здесь сплошь и рядом. Отсюда уже достаточно одного шага, чтобы выйти вообще за пределы стиховедения: и Квятковский то предлагает начинающим сочинителям тактовиков ориентироваться на музыкальные мотивы (№ 79, стр. 233), то мотивирует тактовую разметку «Левого марша» учетом шага правой и левой ноги (№ 81, стр. 99). Легко понять, что при переходе из первых рук во вторые из тактометрической теории выветривается все, что относится собственно к метрике, и остается только то, что относится к декламации: Г. Шенгели понимает тактовик только как стихи, исполняемые на готовый музыкальный мотив, И. Сельвинский — только как стихи, исполняемые под равномерное дирижирование; даже нехитрый дольник попадает у него в «тактовики», будучи продири-

[1] Заметим, что И. Сельвинский (№ 118, стр. 63—64), демонстрируя особенности тактовика на частушках и экспериментальном стихотворении «Синий конь», также не выходит из круга этих четырех признаков.

жирован «квадратом» (№ 118, стр. 71—72). Совершенно очевидно, что к метрике все это не имеет никакого отношения. Речь здесь идет о свойствах, не заложенных в стихе, а привносимых в стих; сказать: «для человека, не слышавшего авторского исполнения «Цыганской рапсодии», значительная доля игры ритма пропадает» (№ 79, стр. 237) — значит сказать, что в тексте «Рапсодии» этой «игры ритма» вовсе нет, а есть она только в чтении Сельвинского.

Декламационные признаки не могут характеризовать место размера в системе стихосложения.

На этом можно было бы успокоиться и сказать, что, стало быть, тактовика не существует. Это не стихотворный метр, а декламационная манера. Однако не нужно забывать, что Квятковский не ограничивается определением: он приводит еще более 20 примеров из разных стихотворений, написанных тактовиком. Задача исследователя — проверить эти примеры и посмотреть, не найдется ли в них какого-нибудь объективного метрического признака, объединяющего их между собой.

§ 127. *Тактометрическая практика.* Круг примеров, приводимых Квятковским, любопытным образом расширялся. Как сказано, в статье 1929 г. подлинными тактовиками признавались только пять стихотворений — Сельвинского, Агапова и самого Квятковского [2]. Все более простые стихи рассматривались только как подступы к тактовику и зачислялись в «ударники» или еще того ниже — в «паузники». Малочисленность отобранных образцов не смущала конструктивистов: казалось, что новые и лучшие произведения, выдержанные в новооткрытом размере, не замедлят явиться в ближайшем будущем. Но ожидания эти не сбылись, и строгость отбора пришлось смягчать. В «Словаре» 1940 г. в число тактовиков уже попадают и «Улялаевщина»

[2] Впоследствии (№ 81, стр. 96) Квятковский пояснил, что расширить этот круг образцов ему не позволяла групповая дисциплина конструктивистов. Думается, что дело не только в этом: ведь Квятковский отказывал в «звании» тактовика не только стихам Асеева и Маяковского, но и «Улялаевщине» Сельвинского, и «Топчук» и «Дундербундеру» Агапова (зачисленным в «ударники»), и стихам Луговского (не упомянутым вовсе). Скорее можно думать, что пять образцовых стихотворений были отобраны, во-первых, как наиболее ритмически богатые и сложные и, во-вторых, как снабженные графическими указаниями на декламационные особенности, столь важные для теории тактовика.

Сельвинского, и «Перекоп» Луговского, и «Левый марш» и «Наш марш» Маяковского, и «Синие гусары» Асеева, и «Тринадцать» Кирсанова, и «Веселые ребята» и «Физкультурный марш» Лебедева-Кумача. А в статье 1960 г. и «Словаре» 1966 г. к этому еще добавились двенадцать строк из «Боженьки» Третьякова («Вот барабаны мерят дороги...»), «Лето господне благоприятно» Кузмина, «Топчук» и «Дундербундер» Агапова, «Цыганская венгерка» Казина, «Сельская гравюра» Кирсанова, лезгинка из «Керима» Жарова, «Из газет» Блока (ранее причислявшееся к ударникам), «Я мечтою ловил уходящие тени...» Бальмонта (ранее названное лишь «подобием ударника»), «Сказ о Степане Разине» Рукавишникова (ранее пренебрежительно обозванный «подделкой под былины»). Кроме того, было введено различие между тактовиком из 4-дольных и 3-дольных тактов: в последнюю категорию попали «Тринадцать» Кирсанова и вдобавок к нему — «Барабанная песня», «Еду», частично «Про это» Маяковского, «Реквием» Асеева, начало «Поэмы конца» Цветаевой («В небе, ржавее жести — Перст столба...»).

Таким образом, расширение круга «тактовиков» происходило преимущественно за счет «ударников». Оба эти понятия были введены самим Квятковским, и граница между ними была сбивчива с самого начала. В «Словаре» 1940 г. определение ударника выглядит так: «стих 4-дольного ритмического строения с внутритактовыми паузами и растяжениями слогов; этим он несколько напоминает строение так называемого паузника, но отличается от него именно 4-дольностью ритма, — в паузниках ритм 3-дольный... По своему ритмическому строю ударник очень близок к тактовику» (№ 80, стр. 211; ср. № 79, стр. 233 — 235). Но в статье 1960 г. и в «Словаре» 1966 г. понятие «ударник» в этом значении уже исчезает совсем, а примеры, приводившиеся ранее на «ударник» (Блок, Маяковский, Сельвинский, Агапов), переселяются теперь в раздел о 4-дольном тактовике. Правда, термин «ударник» сохраняется и в «Поэтическом словаре» Квятковского, и в «Студии стиха» Сельвинского, но означает он уже совсем другое — стих без всякого счета тактов («дисметрический») или, в более употребительной терминологии, — акцентный стих.

Какими же ритмическими признаками объединяется этот подбор примеров? Сам Квятковский демонстрирует общность их ритма разметкой тактов, пауз и растяжений —

т. е. приемов чисто декламационных:

/ Скоро пере / то-ончут,⋀ / ско-оро,⋀ / ско-оро,⋀ /
/ Быстро пере / ре-ежут⋀ / ви-изги⋀ / пуль ⋀⋀⋀ /
/ Топот и ко / пы-ыта⋀ / в го-ору,⋀ / в го-ору, /
/ Первая ше / ре-енга⋀ / и⋀па-ат / руль.⋀⋀⋀ /

(*С. Третьяков*)

/ Вдруг⋀загу / де-ели⋀ / со-онные / шпа-алы, ⋀ /
/ Дзы / зыкнул⋀ по / ре-ельсам⋀ / гул⋀хоро / вой.⋀⋀⋀ /
/ Поршнями и / шатунами / вышипая / шпа-арит,⋀ /
/ Стрельчато бук / су-уя,⋀ / сиплый паро / воз.⋀⋀⋀ /

(*И. Сельвинский*)

Однако совершенно очевидно, что такой произвольной разметкой можно привести к тому же «ритму» и любой классический стих, и любую прозу; образцы такой ритмической интерпретации прозы можно найти у М. Малишевского (№ 103, стр. 85—91; правда, здесь приходится пользоваться «полудольными» добавочными слогами, но ведь сам Квятковский в теории это приветствует). Наша задача — отыскать, если это возможно, другой, более объективный критерий общности размера приводимых Квятковским примеров: критерий не декламационный, а метрический.

Такой критерий, по-видимому, имеется — это слоговой объем междуударных интервалов в стихе.

§ 128. Слоговой объем междуударных интервалов — самый верный признак наличия в том или ином тексте ограничивающей метрической сетки. В ямбах и хореях единственные возможные интервалы — 1 и 3 слога; только при редком появлении сверхсхемных ударений к ним добавляются интервалы в 0 слогов (в «спондеях») и в 2 слога (в «хориямбах»). В трехсложных размерах единственный интервал — 2 слога, с отступлениями опять-таки при сверхсхемных ударениях. В дольнике интервалы колеблются в диапазоне 1—2 слога, с отступлениями при сверхсхемных ударениях (0 слогов) и при пропущенных ударениях (4 — 5 слогов). В акцентном стихе колебания интервалов не ограничены, можно лишь заметить, что избегаются слишком короткий (нулевой) и слишком длинные интервалы. Наконец, только проза дает такое распределение интервалов, которое можно считать «естественным» для языка. Вот процентные показатели (по «Евгению Онегину», «Морозу

Таблица 1

Размеры	Интервалы									Господствующие интервалы	
	0	1	2	3	4	5	6	7	8		
Ямб	3,6	64,3	1,5	30,6	—	0,1	—	—	—	1+3	94,9%
Амфибрахий	7,5	4,3	88,2	—	—	—	—	—	—	2	88,2%
Дольник	—	35,4	61,3	0,8	2,5	—	—	—	—	1+2	96,7%
Акцентный стих	3,2	32,5	45,0	13,7	4,3	0,9	0,3	0,02	—	1+2+3	91,2%
Проза	7,1	25,4	27,9	21,6	12,4	4,2	0,9	0,3	0,2	1+2+3	74,9%

Красному носу», стихам Ахматовой, ранним поэмам Маяковского и прозе очерков Маяковского).

Рассмотрим с этой точки зрения слоговой объем интервалов в тех стихотворениях, которые Квятковский в своих последних работах признает «тактовиком». Интервалы учитываются только реальные («междуударные», а не «междуиктовые»), без различения схемных и сверхсхемных ударений: иначе и нельзя, так как само наличие «схемы» лишь подлежит установлению. Из «тактовиков», перечисленных Квятковским, отведены только «Я мечтою ловил уходящие тени» Бальмонта, «Сельская гравюра» Кирсанова, «В небе, ржавее жести...» Цветаевой, «Еду» и «Про это» Маяковского: ритм этих стихотворений слишком прост (анапест с периодическими цезурными наращениями в первом случае, логаэды во втором, дольники в остальных), чтобы рассматриваться рядом со всеми остальными. Зато добавлено стихотворение Блока «По городу бегал черный человек», которое еще в 1929 г. упоминалось Квятковским как «ударник» и даже «прорыв в тактовик». Из «Улялаевщины» взяты 100 первых стихов отрывка, напечатанного в «Госплане литературы», из «Сказа» Рукавишникова — тоже 100 первых стихов (табл. 2).

Достаточно беглого взгляда, чтобы увидеть: цифры в таблице сосредоточены в трех столбцах, т. е. диапазон колебания интервалов — три варианта. Исключение представляет лишь одно стихотворение — «Левый марш»: здесь основной диапазон колебаний — только два варианта, 1 и 2 слога, иными словами, это дольник. Отступлений от дольниковой схемы во всем стихотворении только три:

Таблица 2

Авторы	Интервалы							Число интервалов	3 господствующих интервала
	0	1	2	3	4	5	6		
Рукавишников, «Сказ»	0,7	26,5	48,3	24,2	0,3	—	—	294	99,0
Сельвинский, «Улялаевщина», V	1,7	27,4	46,7	20,1	1,4	2,4	0,3	289	94,2 (94,8)
Сельвинский, «Казачья походная»	—	34,0	22,6	37,7	3,8	1,9	—	53	94,3
Третьяков, «Боженька»	2,8	57,0	17,4	22,8	—	—	—	35	97,2
Луговской, «Перекоп»	—	15,7	41,4	42,9	—	—	—	70	100
Асеев, «Синие гусары»	—	15,2	63,8	18,1	2,9	—	—	105	97,1 (100)
Агапов, «Топчук»	—	28,9	54,0	17,1	—	—	—	76	100
Агапов, «Дундербундер»	1,2	20,7	54,9	23,2	—	—	—	82	98,8
Казин, «Цыганская венгерка»	4,6	32,3	27,7	35,4	—	—	—	65	95,4
Лебедев-Кумач, «Веселые ребята»	—	28,6	62,5	8,9	—	—	—	112	100
Лебедев-Кумач, «Физкультурный марш»	—	45,2	25,8	29,0	—	—	—	31	100
Жаров, «Керим»	—	22,2	44,5	33,3	—	—	—	36	100
Блок, «Из газет»	2,2	23,6	47,2	21,4	5,6	—	—	89	92,2
Блок, «По городу...»	—	16,7	40,0	43,3	—	—	—	30	100
Кузмин, «Лето господне»	—	31,9	29,8	36,2	2,1	—	—	47	97,9 (100)
Маяковский, «Левый марш»	1,7	38,3	56,7	3,3	—	—	—	60	—
Маяковский, «Наш марш»	17,2	32,8	46,6	1,7	1,7	—	—	58	96,6
Маяковский, «Барабанная песня»	28,0	37,3	34,7	—	—	—	—	118	100
Асеев, «Реквием»	28,2	15,5	36,6	—	19,7	—	—	71	80,3 (100)
Кирсанов, «13»	40,6	11,7	46,9	—	0,8	—	—	128	99,2 (100)

один нулевой интервал и два 3-сложных (да и то один из них в стихе «Разворачивайтесь в марше», укладывающемся в 3-иктный дольник IV формы с пропуском ударения). Это единственное инородное тело в таблице: все остальные однородны.

Эти однородные тексты отчетливо разделяются на две группы: одна включает «Наш марш», «Барабанную песню», «Реквием» и «Тринадцать», другая — все остальные стихи. В первой три стандартных интервала — 0, 1 и 2 слога, во второй — 1, 2 и 3 слога. Первая группа соответствует «3-дольным» размерам Квятковского, вторая — «4-дольным». Образец звучания первой группы:

Така́я была но́чь, что ни ве́тер гулево́й,
Ни ру́сская стару́ха земля́
Не зна́ли, что поде́лать с тяже́лой голово́й —
Золото́й голово́й Кремля́...

(*В. Луговской*. Перекоп.)

Образец звучания второй группы:

На́ш оте́ц — заво́д,
Кра́сная ке́пка — фла́г.
Если заво́д позове́т —
Ру́ку про́чь, вра́г!

(*В. Маяковский*. Барабанная песня)

Наибольшей строгостью ритма отличаются семь стихотворений, против которых в правой графе стоит показатель 100%. В других стихотворениях время от времени появляются нестандартные интервалы — нулевые и 4-сложные в I группе (а у Сельвинского даже единичные 5—6-сложные), 3-сложные и 4-сложные во II группе. 4-сложные интервалы часто возникают в результате простого пропуска ударения (как в дольнике типа «Неожиданный аквилон») и даже не ощущаются как нарушения ритма — например, в «Реквиеме» Асеева: «С горем наперевес, /Зубы тоской сжав,/ /Фабрик и деревень /Ширься, сплошной шаг...» Если причислить такие «компенсированные» интервалы к стандартным, то показатели строгости ритма заметно возрастут (в нашей таблице они приведены в скобках). Наименьшей строгостью отличаются два отрывка из «Улялаевщины» Сельвинского и «Из газет» Блока; здесь особенно много не-

компенсированных долгих интервалов («Но совершенно неожиданно появилась банда, Которая заняла чаганский мост...», «Сосчитал. И заплакал. И постучал у дверей. Дети прислушались. Отворили двери...»). Это напоминает, что четких рубежей между тактовиком и более вольным акцентным стихом (равно как и между тактовиком и более строгим дольником) не существует: на стыке более строгих и более вольных размеров всегда может лежать бесконечное множество переходных форм. Выделить их и провести наиболее удобные демаркационные линии между тактовиком и сложными размерами — дело будущего. Но определение основного, типического признака тактовика может быть дано уже сейчас.

§ 129. *Определение.* Тактовик — это стих, в котором объем междуударных интервалов колеблется в диапазоне трех вариантов: 0—1—2 или 1—2—3 слога,— как правило, не меньше и не больше. Это объективный метрический признак, определяющий *строение* стиха; на его основе возможны различные способы *произнесения* стиха, одним из которых является «тактометрическая читка», описанная Квятковским: по существу, она есть не что иное, как *скандирующее чтение* применительно к тактовику. Заслуга Квятковского в том, что он первый расслышал и выделил из массы тонического стиха тактовик как особый его вид; ошибка Квятковского в том, что он дал найденному стиху определение, основанное не на объективных признаках, а на субъективных, не на метрических, а на декламационных, и этим надолго задержал плодотворное изучение им же открытого стиха.

Собственно, само название «тактовик» неудобно тем, что как бы подчеркивает требование декламационной изохронности тактов, нимало не обязательное. (Ср. такой же декламационный призвук в термине «паузник».) Лучше было бы взять за основу терминологию не Квятковского 1966 г., а Квятковского 1929 г. и называть наш размер «ударником», а термин «тактовик» оставить для «Лыжного пробега» Агапова, «Цыганской рапсодии» Сельвинского и трех стихотворений самого Квятковского, напечатанных в «Госплане литературы» и «Бизнесе» с декламационной разметкой [3]. Но это слишком усилило бы и без того тяже-

[3] Такое различение в тактовике двух разных типов стиха делал Г. Шенгели в предпоследнем варианте своей «Техники стиха» (не напечатано; за возможность ознакомиться с рукописью

лую терминологическую неразбериху в нашем стиховедении. Поэтому сохраним термин «тактовик» за широким кругом нашего материала и лишь постараемся не ощущать в нем этимологического образа, как не ощущаем мы его в терминах «хорей» или «ямб». А для тех пяти стихотворений, которые непонятны без «авторской читки» и ее несовершенных графических суррогатов, можно будет придумать особый термин — например, «декламационный стих». Таким стихам, быть может, и в самом деле предстоит большое будущее, но уже не в книгах, а на пластинках и пленках, т. е. за пределами современных стиховедческих методов анализа.

Из примеров и подсчетов видно, что тактовик — размер, реально существующий, ритмические закономерности которого соблюдаются поэтом и ощущаются читателем: нет оснований отрицать его существование, растворяя его в неопределенном «тоническом стихе», как делает А. Карпов (№ 78, стр. 392). Это — переходная ступень от дольника к акцентному стиху: нет основания помещать его, как некий венец развития стиховой культуры, «по ту сторону» акцентного стиха, как делает И. Сельвинский (№ 118, стр. 60: «Ударник приходит к какой-то новой просодии, когда обретает кантилену» — и неожиданный пример в виде чистого дактиля!).

§ 130. Вот для наглядности образцы дольника, тактовика и акцентного стиха, написанные 4—3—4—3-иктной строфой; они ощутимо для слуха показывают промежуточное положение тактовика на этой лестнице постепенного расслабления ритма. Цифры между точками означают, как обычно, число слогов в междуударных интервалах, цифра перед точками — длину безударного зачина (если анакруса несет сверхсхемное ударение, цифра выделяется курсивом), цифра после точек — длину окончания.

Дольник:

В Одессе каштаны оделись в дым,	1.221.
И море по вечерам,	1.4.
Хрипя, поворачивалось на оси,	1.25.
Подобное колесу.	1.4.

приношу глубокую благодарность Н. Л. Манухиной): первый он называет «тактовик» и относит к нему стихи на заданный «мотив», вроде «Кэк-уока на цимбалах» или «Крала баба грузди», второй он называет «динамик» и разбирает в качестве его примера «Синих гусар» Асеева.

Мое окно выходило в сад, 1.121.
И в сумерки, сквозь листву, 1.4.
Синели газовые рожки 1.14.
Над вывесками пивных. 1.4.
И вот на этот шипучий свет, 1.121.
Гремя миллионом крыл, 1.21.
Летели скворцы, расшибаясь вдрызг 1.221.
О стекла и провода. 1.4.
Весна их гнала из-за черных скал 1.221.
Бичами морских ветров... 1.21.

(*Э. Багрицкий.* Последняя ночь)

Тактовик:

Такая была ночь, что ни ветер гулевой, 1.323.
Ни русская старуха-земля 1.32.
Не знали, что поделать с тяжелой головой — 1.323.
Золотой головой Кремля. 2.21.
Такая была ночь, что костями засевать 1.323.
Решили черноморскую степь. 1.32.
Такая была ночь, что ушел Сиваш 1.321.
И мертвым постелил постель. 1.31.
Такая была ночь — что ни шаг, то окоп, 1.322.
Вприсядку выплясывал огонь, 1.23.
Подскакивал Чонгар, и ревел Перекоп, 1.322.
И рушился махновский конь. 1.31.
И штабы лихорадило, и штык кровянел, 1.332.
И страх человечий смолк, 1.21.
Когда за полками перекрошенных тел 1.232.
Наточенный катился полк... 1.31.

(*В. Луговской.* Перекоп)

Акцентный стих:

Граждане,/ у меня / огромная радость! .412.1
Разулыбьте / сочувственные лица. .23.1
Мне / обязательно/ поделиться надо. .241.1
Стихами / хотя бы / поделиться. 1.23.1
Я / сегодня / дышу, как слон, .121.
Походка / моя / легка. 1.21.
И ночь/ пронеслась,/ как чудесный сон, 1.221.
без единого / кашля и плевка. 2.23.
Неизмеримо / выросли / удовольствий дозы. 3.141.1
Дни осени / баней воняют, 1.22.1

а мне / цветут,/ извините,/ розы, 1.121.1
и я их,/ представьте,/ обоняю. 1.23.1
И мысли / и рифмы / покрасивели / и особенные, 1.234.3
аж вытаращит / глаза / редактор. 1.41.1
Стал вынослив / и работоспособен, .16.1
как лошадь / или даже — / трактор. 1.31.1

(*В. Маяковский*. Я счастлив)

Из примеров видно, что разница между тактовиком и смежными размерами ощутима непосредственно на слух. Однако для такого ощущения необходимо иметь перед собой более или менее длинный кусок текста (порядка вышеприведенных), иначе нас может ввести в заблуждедение, скажем, случайное скопление «анапестических» строчек в дольнике, «дольниковых» — в тактовике, «тактовиковых» — в акцентном стихе: дело в том, что каждый более строгий размер на ступеньках нашей лестницы неизбежно является частным ритмом более свободного размера.

Таким образом, методологический интерес изучения тактовика в том, что он представляет собой важнейшую переходную ступень в системе русского стиха — между теми видами стиха, в которых наличествует метр, выделяются икты, ощущается объем междуиктовых интервалов, и теми видами стиха, в которых метра нет, икты и междуиктовые интервалы не ощущаются и стих воспринимается как чистая тоника. В силлабо-тонике объем междуиктовых интервалов имеет только один вариант, 1 или 2 слога; в дольниках — два варианта, 1—2 слога; в тактовике — три варианта, 0—1—2 или 1—2—3 слога; и, наконец, там, где число вариантов превышает три, слух перестает их различать, и мы ощущаем просто какой-то «многосложный» интервал, не улавливая, 4-сложный он или 6-сложный. Тактовик — это стих, который работает на пределе нашего ритмического ощущения, у самого его порога. Почему этот порог лежит именно между 3 и 4 слогами — вопрос особый; здесь мы не имеем возможности на нем остановиться [4].

[4] О «вставке безударных слогов в переходный стих с основой трехстопного анапеста» писал А. Артюшков (№ 3), о «слогоизлишках» в метре — Г. Шенгели (№ 164), о «сложном дольнике» с дозволением интервалов в 3 слога и более говорил в лекциях С. М. Бонди, но все они ограничивались приведением единичных примеров.

§ 131. Исходя из полученного определения тактовика, мы можем сильно расширить круг нашего материала. Стих описанного строения мы встречаем у многих поэтов XX в., хотя и не в больших количествах. Предварительный список обнаруженных стихотворений, написанных тактовиком, мы привели в другом месте (№ 39, стр. 82), и повторять его нет надобности. Заметим лишь две важные особенности.

1) Все обнаруженные случаи — это тактовик с интервалами 1 — 2 — 3 слога; тактовик с интервалами 0 — 1 —2 слога не встречается совершенно. Причины этого неясны, и от предположений на этот счет мы пока воздержимся. Все, что будет говориться о тактовике в дальнейшем, относится только к тактовику с интервалами 1—2—3 слога.

2) Большинство обнаруженных случаев — это 4-иктный тактовик; менее обилен 2-иктный тактовик, представляющий собой как бы половинку 4-иктного; и совсем редок 3-иктный тактовик, как в чистом виде, так и в чередовании с 4-иктным. После обилия 3-иктного дольника такая скудость 3-иктного тактовика до некоторой степени неожиданна. Причины этого можно лишь угадывать; некоторые предположения будут высказаны дальше (§ 135).

Наиболее усердно разрабатывает наш размер среди советских поэтов Р. Рождественский. Поэтому в дальнейшем большинство примеров будет почерпнуто из его стихов.

§ 132. *Строение тактовика.* Мы можем изобразить строение тактовика такой схемой:

$$(\times\cup) - \left\{\begin{matrix}\cup\\ \cup\cup\\ \cup\times\cup\end{matrix}\right\} - \left\{\begin{matrix}\cup\\ \cup\cup\\ \cup\times\cup\end{matrix}\right\} - \dots \acute{-}(\frown)$$

В этой схеме требуют комментария два явления, не оговоренные в нашем предварительном определении: пропуск ударений на сильных местах (преимущественно-ударные слоги, знак —) и сверхсхемные ударения на слабых местах в междуиктовых интервалах (произвольно-ударные слоги, знак ×).

Пропуск ударений в тактовике не представляет собой ничего нового по сравнению с пропуском ударений, скажем, в анапесте («Русокуд*рая, голубо*окая...») или в

дольнике («*Неожиданный аквилон*»): это такое же простое удлинение междуударного интервала или безударного зачина стиха, и встречается оно весьма редко (чаще других — у П. Васильева). Примеры:

Если не по звез*дам — по сердцеби*енью	.35.1
Полночь узнаешь, идущую мимо...	.222.1
Сосны за окнами — в черном оперенья,	.223.1
Собаки за окнами — клочьями дыма...	1.222.1
(*Э. Багрицкий*. Бессонница)	
Нет, я горазд, и довольно чемоданов!	.223.1
Писем! духов! и фокстротов!.. Что ж,	.221.
*Как конструкти*вист, я, учитывая данные,	4.23.2
Заявляю: ребята! Учебу даешь!	2.222.
(*Б. Агапов*. Любовь)	

Сверхсхемные ударения в тактовике представляют собой гораздо более новое и важное ритмическое явление. Сверхсхемные ударения — не редкость и в дольнике, и в классической силлабо-тонике. Но так как там возможны лишь 1-сложные и 2-сложные междуиктовые интервалы, то сверхсхемное ударение там неизбежно оказывается рядом со схемным и в такой позиции ослабляется. В тактовике же оно может попасть на средний слог 3-сложного интервала, не соприкасающийся со схемными ударениями, и в такой позиции он не ослабляется. Вот простейший пример:

Ну-ка, *ну-ка*, топни ногою!	.112.1 (=.*3*2.1)
Ну-ка, *ну-ка*, топни другою!	.112.1 (=.*3*2.1)
Где ты, *моя* травка-былинка,	.32.1
Галочка, Галюшка, Галинка!..	.32.1
(*А. Жаров*. Керим)	

В слове «моя» сверхсхемное ударение соприкасается со схемным и звучит отчетливо слабее его. Но в слове «ну-ка» сверхсхемное ударение не соприкасается со схемным и звучит без всякого ослабления. В остальных видах русского стиха «сверхсхемное ударение» и «ослабленное ударение» — практически синонимы; вспомним суждения Томашевского и Шенгели об особом повышенном тоне сверхсхемных ударений (см. § 73). В тактовике этого

нет: сверхсхемные могут звучать так же точно, как и схемные, и только при скандовке их различие становится явным. Подсчеты покажут, что на среднем месте 3-сложного интервала они встречаются совсем не редко. Именно поэтому в схеме здесь поставлен знак произвольной ударности ×: здесь может стоять и звучать как безударный слог, так и ударный.

Особенно наглядно видно, что эти сверхсхемные ударения в тактовике отнюдь не представляют собой исключительного явления в том случае, когда они попадают в начало стиха. Тогда нередко схемное ударение, первое в стихе, пропускается, а сверхсхемное ударение в последующем 3-сложном интервале сохраняется. Пример:

...*И по этим* водам, по злому вою	2.121.1 (=.*3*21)
Крыльями крыльца раздвигая сосны,	.321.1
Сруб начинает двигаться в прибое,	.213.1
Круглом и долгом, как гром колесный...	.221.1
...Это — черноморская ночь в уборе	.321.1
Вологодских звезд — золотых баранок.	2.121.1 (=.*3*21.1)
Это расступается Черное море	.322.1
Черных сосен и черного тумана...	.123.1

(*Э. Багрицкий.* Бессонница)

Все стихотворение Багрицкого выдержано с постоянной нулевой анакрусой; поэтому предполагать, что в двух выделенных стихах неожиданно происходит простое удлинение анакрусы, не приходится. Перед нами смещение ударения в такте: схемное пропущено, сверхсхемное сохранено. Такой ритм вполне естествен в начале стиха; в середине стиха он, понятным образом, невозможен (разве что при сильной цезуре — например, в стихотворении Б. Корнилова «Открытое письмо моим приятелям»).

Таким образом, можно сказать, что тактовик допускает 5 вариантов междуиктового интервала:

1) 1-сложный	–́ ∪ –́	(обозн. «1»)
2) 2-сложный	–́ ∪∪ –́	(обозн. «2»)
3a) 3-сложный без сверхсх. удар.	–́ ∪∪∪ –́	(обозн. «3»)
3b) 3-сложный со сверхсх. удар.	–́ ∪∪́∪ –́	(обозн. «B»)
3c) 3-сложный со смещенн. удар. (только в начале стиха!)	–́ ∪∪́ ∪ –́	(обозн. «C»)

§ 133. Из этих 5 вариантов междуиктового интервала, как из кирпичей, составляются ритмические вариации

тактовика. Все возможные сочетания этих интервалов в стихе могут быть рассчитаны заранее.

2-иктный тактовик может иметь 5 ритмических форм: .1., .2., .3., .В., .С.

3-иктный тактовик — 29 ритмических форм: 20 полноударных (с интервалами 11, 21, 31, В1, С1; 12, 22, 32, В2, С2; 13, 23, 33, В3, С3; 1В, 2В, 3В, ВВ, СВ) и 9 — с пропусками схемных ударений (с интервалами 3, 4, 5, 6, 7, 14, 15, 41, 51).

4-иктный тактовик может иметь уже 144 ритмические формы. Для наглядности перечислим их так, как Колмогоров и Прохоров перечисляли ритмические формы 4-иктного дольника (№ 91, стр. 77):

А) ∠ ∠ ∠ ∠ ; анакруса — 0—2 слога.

1) 111	8) 231	15) 322	22) 123
2) 211	9) 331	16) 132	23) 223
3) 311	10) 112	17) 232	24) 323
4) 121	11) 212	18) 332	25) 133
5) 221	12) 312	19) 113	26) 233
6) 321	13) 122	20) 213	27) 333;
7) 131	14) 222	21) 313	

В) ∠ — ∠ ∠; анакруса — 0 — 2 слога.

28) 31 от № 1	33) 32 от № 10	38) 33 от № 19
29) 41 от № 2, 4	34) 42 от № 11, 13	39) 43 от № 20, 22
30) 51 от № 3, 5,7	35) 52 от № 12, 14, 16	40) 53 от № 21, 23, 25
31) 61 от № 6, 8	36) 62 от № 15, 17	41) 63 от № 24, 26
32) 71 от № 9	37) 72 от № 18	42) 73 от № 27;

С) ∠ ∠ — ∠; анакруса — 0 — 2 слога

43) 13 от № 1	48) 23 от № 2	53) 33 от № 3
44) 14 от № 4, 10	49) 24 от № 5, 11	54) 34 от № 6, 12
45) 15 от № 7, 13, 19	50) 25 от № 8, 14, 20	55) 35 от № 9, 15, 21
46) 16 от № 16, 22	51) 26 от № 17, 23	56) 36 от № 18, 24
47) 17 от № 25	52) 27 от № 26	57) 37 от № 27;

D) ∠ — — ∠; анакруса — 0 — 2 слога

58) 5 от № 1	62) 9 от № 9, 21, 25, 15, 17, 23
59) 6 от № 2, 4, 10	63) 10 от № 18, 24, 26
60) 7 от № 3, 7, 19, 5, 11, 13	64) 11 от № 27
61) 8 от № 6, 8, 12, 14, 20, 22, 16;	

Е) — ∠ ∠ ∠; анакруса — 2 — 6 слогов.

65) 11 от № 1—3	68) 12 от № 10—12	71) 13 от № 19—21
66) 21 от № 4—6	69) 22 от № 13—15	72) 23 от № 22—24
67) 31 от № 7—9	70) 32 от № 16—18	73) 33 от № 25—27;

F) — ∠ — ∠; анакруса — 2 — 6 слогов.

74) 3 от № 1—3
75) 4 от № 4—6, 10—12
76) 5 от № 7—9, 13—15, 19—21;
77) 6 от № 16—18, 22—24
78) 7 от № 25—27

G) — — ∠ ∠; анакруса — 4 — 10 слогов.

79) 1 от № 1—9 80) 2 от № 10—18 81) 3 от № 19—27;

H) — — — ∠; анакруса — 6 — 14 слогов.

82) — от № 1—27

Всего перед нами 82 полноударные и неполноударные вариации, а с учетом различных анакрус — 286 вариаций (по таблице — даже 292; но вариации № 58 и 76, 59 и 77, 60 и 78 с 2-сложной анакрусой и вариации № 74 и 81 с 4—6-сложной анакрусой совпадают; подобный дефект отмечали для своей таблицы и Колмогоров — Прохоров). Разумеется, значительная часть этих вариаций — все те, которые имеют слишком длинную анакрусу или слишком длинные интервалы,— на практике неупотребительны.

Если включить в классификацию сверхсхемноударные вариации типа «В», подставляя их на все возможные места интервала «3», то мы получим еще 43 ритмические формы; указания на исходные формы в нижеследующем перечне мы не приводим, так как они достаточно ясны.

83) В11	90) В12	97) 11В	102) 12В	107) 13В	113) В33	120) 5В
84) В21	91) В22	98) 21В	103) 22В	108) 1В3	114) 3В3	121) 6В
85) В31	92) В32	99) 31В	104) 32В	109) 1ВВ	115) 33В	122) 7В
86) 1В1	93) 1В2	100) В13	105) В23	110) 23В	116) ВВ3	123) В5
87) 2В1	94) 2В2	101) В1В	106) В2В	111) 2В3	117) В3В	124) В6
88) 3В1	95) 3В2			112) 2ВВ	118) 3ВВ	125) В7
89) ВВ1	96) ВВ2				119) ВВВ	

Этот перечень требует оговорок. Из неполноударных форм в него вошли лишь 6 по понятной причине: все остальные, приобретя избыточное ударение, приобрели бы звучание, тождественное с обычными полноударными формами («В1» превратилось бы в «111», «В3» в «113» и пр.). Собственно говоря, из полноударных форм в нее также могли бы войти не все: дело в том, что формы № 83, 86, 97 одинаково звучат как «1111», № 89, 101, 109 — как «11 111», № 90, 93 — как «1112», № 87, 98 — как «2111», № 88, 99 — как «3111», № 100, 108 — как «1113». Во всех

этих случаях могут возникнуть трудности при отнесении строки к той или другой форме, поэтому для полной объективности следовало бы учитывать их особо. Однако на практике синтаксические связи и рубежи между словами достаточно ясно подсказывают их группировку по тактам. Например:

...Вы, генерал? — Победа — ваше знамя.	21В	(а не 2В1
Вы, генерал? — В Европе резонанс.	213	
Вы, генерал? — Страна пойдет за нами!	21В	(а не 2В1)
Вы, генерал? — Вся армия за нас!..	213	
...Всем, всем, всем! Господь в моем девизе!	11В(а не 1В1,В11)	
Всем, всем, всем! Развал со всех сторон!	11В(а не 1В1,В11)	
Срочно, секретно. Начдивам трех дивизий.	22В	
Срочно, секретно. Северный фронт...	212	

(*Н. Панов.* Дело Корнилова)

Поэтому в настоящем разборе, при первом подступе к изучению ритма тактовика, мы позволили себе различать формы типа «21В — 2В1», «11В — 1В1 — В11» и т. д. непосредственно на слух, как в приведенном примере.

Наконец, если включить в классификацию вариации со смещением ударения по типу «С», подставляя их на все места интервала «3» в начале стиха, то мы получим еще 19 ритмических форм:

126) С11	130) С12	134) С13	138) С33	142) С5
127) С21	131) С22	135) С1В	139) СВ3	143) С6
128) С31	132) С32	136) С23	140) С3В	144) С7
129) СВ1	133) СВ2	137) С2В	141) СВВ	

Таким образом, общее количество ритмических вариаций, возможных в 4-иктном тактовике, достигает 144 (или, если не считать тождественно звучащие формы избыточноударных вариаций,— 136). По сравнению с 8 вариациями 4-стопного ямба и даже с 34 вариациями 4-ударного дольника это очень много. Мы вправе ожидать, что в поэтической практике это изобилие возможностей подвергнется каким-то дополнительным ограничениям.

Один тип этих ограничений нам ясен уже из обзора междуударных интервалов в образцах тактовика (табл. 2): «длинные» интервалы (4, 5, 6 слогов), получающиеся при пропусках ударения, попадались там очень редко. По-видимому, тактовик (по крайней мере тактовик с между-

иктовыми интервалами 1—2—3 слога) избегает пропусков ударений на схемных местах, за единственным исключением — вышеописанной вариации «С» в начале стиха. Это сильно облегчает нам дальнейшую работу: при первом подступе к анализу поэтов XX в. мы можем исключить из рассмотрения немногочисленные случаи неполноударных ритмических форм и сосредоточиться на рассмотрении полноударных и сверхсхемноударных форм.

Другой тип этих ограничений — предпочтение или избегание ритмических форм с теми или иными интервалами на тех или иных позициях в стихе. Эти ограничения можно будет выявить только в ходе анализа конкретного материала поэзии XX в., к которому нам и предстоит перейти.

§ 134. *Генезис тактовика.* Открывателями тактовика современного типа были в русской поэзии символисты 1900—1910-х годов; канонизаторами его были конструктивисты 1920-х годов. Что послужило основой и почвой для этого их метрического новаторства?

Есть три круга более раннего материала, в котором мы встречаем ритмы, подобные ритмам тактовика: народный стих, логаэды и расшатанный дольник. Первые два рода стиха, по-видимому, имеют лишь косвенное отношение к становлению тактовика, третий же, по-видимому, был прямым его родоначальником.

Русский народный стих и его литературные имитации будут предметом подробного рассмотрения в следующей главе. Мы увидим, что поэты XIX в. отлично умели если не определить, то расслышать в нем и передать характерный тактовиковый ритм:

У ворот сидел Марко Якубович;	2.23.1
Перед ним сидела его Зоя,	2.13.1
А мальчишка их играл у порога.	2.В2.1
По дороге к ним идет незнакомец;	2.В2.1
Бледен он, и чуть ноги волочит,	2.22.1
Просит он напиться ради бога.	2.1В.1
Зоя встала и пошла за водою,	2.32.1
И прохожему вынесла ковшик,	2.22.1
И прохожий до дна его выпил.	2.22.1

(*А. Пушкин.* Марко Якубович)

Однако легко понять, что имитации народного стиха были слишком связаны тематической традицией, чтобы лечь в

основу при создании нового размера. Лучшее доказательство — в том, что тактовик народного стиха преимущественно 3-иктный, а в поэзии XX в. именно 3-иктный тактовик, как уже было отмечено, явно избегается. О преемственности здесь не может быть речи.

В логаэдах сочетание хореического и анапестического ритма может явиться результатом заданного сочетания стоп, выдерживаемого на протяжении всего стихотворения. Логаэды эти могут быть любого происхождения — имитации античных размеров, подтекстовка музыкальных мотивов, экспериментальные построения поэтов-модернистов:

Ночь была прохладная, свéтло в небе	.В21.1
Звезды блещут, тихо источник льется,	.В21.1
Ветры нежно веют, шумят листами	.В21.1
Тополи белы...	

(*А. Радищев.* Сафические строфы)

Сколько я плакал, будучи в разлуке!	.213.1
Сколько исчезло дней в несносной муке!	.21В.1
Ты воображалась всякий день, всенощно,	.21В.1
И повсеместно духу было тошно,	—1В.1
Не имев отрады...	

(*А. Сумароков.* Песня 18; ср. песни 6, 42, 49, 114 и др.)

Узнать, догадаться о тебе,	1.23.
Лежащем под жестким одеялом,	1.23.1
По страшной, отвиснувшей губе.	1.23
По темным, под скулами, провалам!..	1.23.1

(*В. Нарбут.* Александру Блоку)

Как в истерике, рука по гитаре	2.32.1
Заметалась, забилась — и вот	2.22.
О прославленном дедовском Яре	2.22.1
Снова голос роковой поет.	2.31.
Выкрик пламенный — и хору кивнула,	2.32.1
И поющий взревел полукруг,	2.22.
И опять эта муза разгула	2.22.1
Сонно смотрит на своих подруг...	2.31.

(*С. Парнок.* Как в истерике...)

Особенно любопытен последний пример, где в каждой строфе стих тактовикового типа, сочетающий хореический и анапестический ритм, служит вступлением к двум стихам чистого анапеста и одному стиху чистого хорея, — совместимость ритмов, характерная, как мы увидим, именно для тактовика, уже ощущалась и уже использовалась поэтами 1910-х годов. Любопытно, что ритмы некоторых из приведенных отрывков неожиданно совпадают с самыми, казалось бы, несхожими ритмами позднейших тактовиков: сапфический стих предвосхищает ритм «Синих гусар» Асеева («Розовые губы, витой чубук...»), стих песни Сумарокова — ритм «Дела Корнилова» Панова («Хмурый казак с георгием в петлице...»). Но в целом, конечно, и этот круг примеров весь слишком скован рамками имитации, подтекстовки или эксперимента, чтобы лечь в основу нового размера (ср. В. Холшевников, № 159 а).

Столь же редким экспериментом остались попытки «вставить лишний слог» в какой-нибудь из размеров классического ямба или хорея. Наиболее известным памятником такого эксперимента является «Последняя любовь» Тютчева («О, как на склоне наших лет...») — стихотворение, настолько детально изученное, что здесь можно его не рассматривать, сославшись на разборы Б. Томашевского (№ 146, стр. 59 — 60) и Г. Шенгели (№ 164, стр. 94—95). Другой высокий образец такого эксперимента — «Голос из хора» Блока, где наряду с вставными слогами («И век последний, ужасней всех...») используется сдвиг начального ударения («Холод и мрак грядущих дней»).

Оба стихотворения остались в русской метрике уникальными (если не считать ряда малоудачных попыток в том же направлении у пролетарских поэтов 1918—1925 гг.). По-видимому, классический ямб оказался слишком стойким размером и звучал лишь в традиционной форме — или совсем не звучал.

Единственным местом в стихе, где наращение лишнего слога оказалось возможным, была цезура. Наподобие того, как дольник типа «121» («Дух пряный марта был в лунном круге...») развился из 4-стопного ямба с цезурным наращением, а дольник типа «212» («Жизнь и мой разум, огненно-ясный...») — из 4-стопного дактиля с усечением,— наподобие этого и тактовик типа «232» мог образоваться из 4-стопного дактиля (или анапеста, или амфибрахия) с

цезурным наращением, а тактовик типа «323» — из 6-стопного хорея (или ямба) с цезурным наращением.

§ 135. Так и случилось. Наиболее яркий пример возникновения ритма «232» из «222» был отмечен еще Квятковским: это стихи Бальмонта: «Я мечтою ловил уходящие тени, Уходящие тени погасавшего дня. Я на башню всходил, и дрожали ступени, И дрожали ступени под ногой у меня». Точно так же происходит появление этого ритма у Блока. Его стихотворение «Легенда» состоит из двух метрически различных частей (8 и 5 строф): в первой из 4-стопного ямба с наращением возникает дольник («Господь, ты слышишь? Господь, простишь ли? Весна плыла высоко в синеве...»), во второй из 4-стопного анапеста с наращением — тактовик:

Был любовный напиток — в красной пачке кредиток.
И заря испугалась. Но рукою Судьбы
Кто-то городу дал непомерный избыток,
И отравленной пыли полетели столбы...

Здесь ритм получающегося размера еще скуден — только формы «222» и «232». Но если серединному наращению подвергается не правильный анапест, а дольник, то тактовик получается развитой и богатый формами (сочетания интервалов 1 — 2 на первом и третьем месте и интервалов 1—2—3 на среднем месте). Таков размер стихотворения В. Иванова «Хвала Солнцу»: «О Солнце! вожатый ангел божий, С расплавленным сердцем в разверстой груди! Куда ты влечешь нас, на нас непохожий, Пути не видящий пред собой впереди? Предвечный солнца сотворил и планеты. Ты — средь ангелов-солнц! мы — средь темных планет! Первозданным светом вы, как схимой, одеты: Вам не светят светы — вам солнца нет!» Особая роль среднего интервала, подвергающегося наращениям, подчеркнута тем, что при печатании (в сборнике «Cor ardens») этот промежуток между словами был сделан длиннее других. В сходном стихотворении «Аттика и Галилея» в этот ритм включаются и 4-сложные интервалы при пропусках ударений.

Другая группа стихотворений Блока из того же цикла «Город» может служить примером возникновения тактовика из 6-стопного хорея (или ямба) с цезурным наращением.

Наиболее ясно это видно из стихотворения «Повесть»:

В окнах, занавешенных сетью мокрой пыли,	32В
Темный профиль женщины наклонился вниз.	В41
Серые прохожие усердно проносили	333
Груз вечерних сплетен, усталых стертых лиц.	В2В
Прямо перед окнами — светлый и упорный —	323
Каждому прохожему бросал лучи фонарь.	33В
И в дождливой сети — не белой, не черной —	С22
Каждый скрывался — не молод и не стар.	223
Были, как виденья неживой столицы,—	331
Случайно, нечаянно вступающие в луч...	233

В первых строках этого стихотворения оба полустишия выдержаны в правильном хореическом ритме (3-сложные интервалы, часто с избыточными ударениями), но на стыке полустиший, в среднем интервале появляются двусложия; а в следующих строках эти двусложия начинают возникать и внутри полустиший («не белой, не черной», «каждый скрывался»...). В дальнейшем стихотворение выдержано в правильном хореическом ритме, и лишь три стиха из 30 вводят в него нестандартные средние интервалы — два из них отмечают момент самоубийства («Бешено ударилась...», «Кто-то громко ахал...»), третий заканчивает стихотворение («Уходил тихонько. И плакал, уходя»). Сходное строение имеет и стихотворение «Обман» («В пустом переулке весенние воды...») — здесь 2-сложных интервалов гораздо больше (33% вместо 8% в «Повести»), но и здесь 3-сложные интервалы тяготеют к внутренности полустиший (первое и третье место), а 2-сложные — к стыку полустиший (среднее место); самые частые ритмы — «323» и «322». Несколько слабее выражена эта тенденция в третьем стихотворении, «Ранним утром, когда люди ленились шевелиться...»; но здесь ритм вообще сильно затемнен обильной примесью длинных строк, напоминающих скорее акцентный стих раннего Маяковского («За холодным окном дрожали женские плечи, Мужчина перед зеркалом расчесывал пробор в волосах...»).

«Хвала Солнцу» В. Иванова была примером возникновения тактовика из 4-ударного дольника с наращением в среднем словоразделе, на стыке полустиший. Если допустить подобные наращения не только в среднем, но и в любом другом интервале, то переход от дольника к такто-

вику будет полным. Именно такой путь — через общее расслабление ритма дольника — был предпринят Блоком в другой группе его стихотворений — «Отворяются двери — там мерцанья...», «У берега зеленого на малой могиле...», «Я был весь в пестрых лоскутьях», «По городу бегал черный человек...», «Просыпаюсь я — и в поле туманно», «На вас было черное закрытое платье...», «Ей было пятнадцать лет, но по стуку...», «Из газет», «Не строй жилищ у речных излучин...» Из этих 9 стихотворений 7 написаны в марте — июне 1903 г., одно в декабре 1903 г., одно в июне 1905 г.; в общей эволюции метрики Блока эта группа стихотворений занимает естественное место между «классическими» 3-ударными дольниками, основная масса которых относится к 1902 — 1903 гг., и более сложными размерами, в которые погружается Блок с 1904—1905 гг. (неравноударные дольники «Тварей весенних», хореизированные тактовики «Города», близкий к акцентному стих типа «Поэта» — «Сидит у окошка с папой...», свободный стих типа «К вечеру вышло тихое солнце» и пр.). Вот образец этого тактовика, возникающего (почти на глазах, от строфы к строфе) из расслабления дольника:

Ей было пятнадцать лет. Но по стуку	1.212.1
Сердца невестой быть мне могла.	.212.
Когда я, смеясь, предложил ей руку,	1.221.1
Она засмеялась и ушла.	1.23.
Это было давно. С тех пор проходили	2.212.1
Никому не известные годы и сроки.	2.222.1
Мы редко встречались и мало говорили,	1.223.1
Но молчания были глубоки.	2.22.1
И зимней ночью, верен сновиденьям,	1.113.1
Я вышел из людных и ярких зал,	1.221.
Где душные маски улыбались пенью,	1.231.1
Где я ее глазами жадно провожал.	1.313.
И она вышла за мной, покорная,	3.21.2
Сама не ведая, что будет через миг.	1.133.
И видела лишь ночь городская, черная,	1.321.2
Как прошли и скрылись — невеста и жених...	2.123.

Блок не был одинок в своих опытах по расшатыванию дольника. В те же годы мы находим первые тактовики у Бальмонта (в переводе «Гимна бессмертию» Эспронседы,

в стихах «Замок», «Терем мира», «Красная горка», «Болото», «Старый дом» — последние с характерными подзаголовками «Прерывистые строки»,— в некоторых имитациях народных заговоров и пр.), у В. Иванова (кроме «Хвалы Солнцу» — «Вечеровое коло», «Из далей далеких», «Под березой», «Двойник»), у М. Кузмина («Ах, уста, целованные столькими», «В театре», «На вечере»), у Н. Гумилева («Ольга», «У цыган»), у О. Мандельштама («Летают валькирии, поют смычки») и более всего у И. Рукавишникова (только в X томе его «Сочинений», 1915,— «Скоморошья», «Белые колонны. Аллея тенистая», «От моря Заката и до моря Восхода», «Я тень безвременно ушедшей царицы»).

Все это достаточно выразительно свидетельствует об уже наметившемся направлении метрических исканий русской поэзии.

Именно это происхождение тактовика из 4-иктного дольника с цезурными наращениями и является наиболее вероятным объяснением отмеченного нами факта: тактовик XX в. разрабатывает преимущественно 4-иктный размер и пренебрегает 3-иктным. Что же касается развития 2-иктного тактовика, то оно естественно берет свое начало от того же 4-иктного тактовика, как бы расколовшегося на полустишия; впрочем, здесь несомненно также и влияние ритма частушек, о чем еще придется упомянуть далее (§ 136).

Последующая преемственность традиции в разработке тактовика уже не вызывает сомнений. Решающим этапом здесь была деятельность поэтов-конструктивистов — однако, главным образом, не Сельвинского, а Луговского; что конструктивисты ощущали связь своих метрических экспериментов с блоковскими, свидетельствует сам Квятковский (№ 79). Под влиянием конструктивистов находились в некоторых своих стихотворениях Б. Корнилов и П. Васильев; под влиянием Луговского в особенности — М. Луконин и Р. Рождественский, не раз свидетельствовавшие об этом письменно и устно. Стихи этих авторов (а также некоторых других) и станут предметом дальнейшего рассмотрения.

Последним и наиболее плодовитым из них, как сказано, является Роберт Рождественский; с его стихов мы и будем начинать рассмотрение каждого размера. Они взяты из его сборников 1960-х годов: «Необитаемые остро-

ва» (1962), «Ровеснику» (1962), «Радиус действия» (1965), «Сын Веры» (1966).

§ 136. *2-иктный тактовик.* Этим размером написаны стихотворения: «Весенняя Валя», «Сердце в руках», «Ревность», «На плесе», «Полны подвалы Эгера...» (248 стихов, из них 9 — с отклонениями от схемы). После 1962 г. Рождественский этим размером не пользуется.

С ней бы плыть на лодке.	.В.1	«Сколько сэкономлено?»	.3.2
Долго./ Медленно.	.1.2	«Когда установлено?»	1.2.2
Взять ее за локоть	.В.1	Цифры. / Цифры	.1.1
Нежно./ Намеренно.	.2.2	Прыгают, как в цирке.	.3.1
Побродить просто...	(2.0.1)	Ничего не сделаешь	С.2
А я вот ей / муторно	1.2.2	Служба / такая...	.2.1
Задаю вопросы	С.1	А за окном / с дерева	(3.0.2)
С видом / мудрым:	.1.1	Катятся капли...	.2.1

(Весенняя Валя).

В этих стихах — только один междуиктовый интервал; он может быть заполнен пятью различными способами. Анакруса — нулевая или (чаще) 1-сложная.

.1. И все для Вали
.2. Когда установлено?
.3. Нейлоновое платье
.В. Какое это сердце
С. Но почему я вздрогнул...

Из примеров видно, что стих с 2-сложным интервалом звучит правильным амфибрахием (дактилем, анапестом — в зависимости от анакрусы), а стих с 1- или 3-сложным интервалом — правильным ямбом (или хореем — в зависимости от анакрусы). Такая совместимость «хореического» и «анапестического» ритма (будем так для простоты называть ритм 2-сложных и 3-сложных стоп) — характерная черта тактовика; мы будем сталкиваться с нею и далее.

Вот распределение этих форм в стихе (суммарно и по 4 строкам четверостишия) и количество стихов без анакрусы. Слева — абсолютные числа, справа — проценты. Для сравнения приводится также речевая модель — распределение форм в двух- и трехсловных выборках из прозы, укладывающихся в этот ритм (были взяты первые подходящие 450 словосочетаний из «Пиковой дамы»,

гл. I—II: «Ночь прошла», «Однажды играли», «Которые остались», «Что ты сделал, Сурин», «Инженеру; отроду» и т. п.).

Таблица 2

Интервалы	Проза	Стихи	Место в строфе I	II	III	IV	Проза	Стихи	Место в строфе I	IV
1	70	24	2	5	5	12	15,5	10,0	3,4	20,0
2	159	97	21	28	22	26	35,4	40,5	35,6	43,3
3	221	118	36	27	33	22	49,1	49,5	61,0	36,7
в т. ч.: A	108	56	14	17	14	11	48,8	47,5	38,9	50,0
B	52	37	15	4	13	5	23,6	31,4	41,7	22,8
C	61	25	7	6	6	6	27,6	21,2	19,4	27,2
Всего	450	239	59	60	60	60				

Суммарное распределение форм в стихе мало отличается от распределения в прозе. Интереснее распределение форм по строкам четверостишия. Во-первых, 3-сложные интервалы дают повышение над средним уровнем в I строке (61%) и в III строке (55%); во II строке вместо них повышается 2-сложный интервал (46,7%), а в IV — 2-сложный и, особенно, 1-сложный (20%), вдвое выше среднего. Во-вторых, из трех типов 3-сложного интервала в I и III строке повышается тип B с его избытком ударений, тогда как во II и IV строках он далеко уступает типам A и C. Обобщая, можно сказать, что нечетные, «задающие тон» строки стремятся быть длинными и полноударными, тогда как четные отстают от них и по длине, и по количеству ударений: особенность, не раз отмечавшаяся и в строфике силлабо-тонических стихов.

Девять строк, отклоняющихся от схемы, заслуживают особого внимания. Две из них — неполноударны: «Из Ленинграда», «И незаменимой»; в четверостишии оба эти стиха стоят, конечно, в последней, самой легкой строке. Семь других отступлений — стихи с нулевым интервалом, со стыком ударений (типа «Побродить просто...»). Эти 7 стихов составляют 2,8% объема рассматриваемых стихотворений.

Для сравнения с 2-иктным тактовиком Рождественского мы взяли 2-иктный тактовик 7 стихотворений В. Цыбина (из сборника «Медовуха», 1960): «Колдунья», «Весеннее», «Бани», «Ярмарка», «Лесничий», «Мертвый дом», «Одна жизнь» — всего 397 стихов, укладывающихся в схему тактовика. Процентные показатели по этому материалу приведены в таблице 3 («В. Цыбин (А)»). Сразу видно, что общий облик цыбинского стиха иной: гораздо больше 1-сложных интервалов, гораздо меньше 3-сложных (вследствие этого средняя длина междуиктового интервала у Рождественского —2,39 слога, у Цыбина —1,90 слога), причем в 3-сложных интервалах избегается «полноударный» вариант В и предпочитается вариант с «восходящим зачином» — С. В какой мере это связано с более «народной» тематикой Цыбина и более литературной тематикой Рождественского — решать не здесь. Но знаменательно, что соотношение показателей I и IV стиха в строфе у Цыбина точно такое же, как у Рождественского: «ведущие» стихи — более длинные и полноударные, «ведомые» — более короткие и облегченные. Перед нами знакомая закономерность *облегчения* стиха к концу периода.

§ 137. Рассмотренные стихи Рождественского и Цыбина имели 0—1-сложные переменные анакрусы. В распределении их можно заметить тенденцию к силлабическому подравниванию стихов: при стихах с коротким 1-сложным интервалом нулевая анакруса появляется реже, чем при стихах с длинным 3-сложным интервалом (у Рождественского — соответственно 12,5% и 34% от числа стихов). 2-сложные анакрусы здесь не встречались. Но у Цыбина есть группа стихотворений, в которых некоторые стихи (почти исключительно «ведущие», т. е. занимающие первое или третье место в строфе) надставляются 2-сложной анакрусой, при этом часто принимающей сверхсхемное ударение на начальном слоге. При 3-сложном междуиктовом интервале такие стихи звучат 4-стопным хореем (как стихи с 0 — 1-сложной анакрусой звучали 3-стопным хореем или ямбом).

В таблицах 3 — 5 мы разобрали 5 написанных так стихотворений Цыбина (Б) из того же сборника («Карусель», «Щедрость», «Запевки», «Моя родина», «Клад» — 76 «длинных» и 138 «коротких» стихов) и — для сравнения — 5 аналогично построенных стихотворений В. Маяковского 1928—1929 гг. («Лыжная звезда», «Итоги», «До-

Таблица 3—5

Интервалы	В. Цыбин (А) Всего	В. Цыбин (А) Место в строфе I	В. Цыбин (А) Место в строфе IV	В. Цыбин (Б) Всего	В. Цыбин (Б) Длинные стихи	В. Цыбин (Б) Короткие стихи	В. Маяковский Всего	В. Маяковский Длинные стихи	В. Маяковский Короткие стихи
1	34,2	33,0	40,7	16,4	11,8	18,8	9,3	—	12,8
2	40,8	33,0	44,2	37,4	43,5	32,6	29,6	17,8	34,2
3	25,0	34,0	15,1	47,2	44,7	48,6	61,1	82,2	53,0
В т. ч.: А	51,5	45,0	61,5	54,5	79,4	41,8	50,5	59,5	45,2
В	6,0	10,0	0,0	15,0	20,6	11,9	32,5	37,8	29,0
С	42,5	45,0	38,5	30,5	0,0	46,3	17,0	2,7	25,8

лой шапки», «Заграничная штучка», «Красавицы» — 45 «длинных» и 117 «коротких» стихов; к этому можно было бы добавить большие куски из таких стихотворений, как «Даешь тухлые яйца», «Чье рождество?», «Они и мы», «Вонзай самокритику», «Голосуем за непрерывку» и др., но выделение этих «кусков» из полиметрии позднего Маяковского — слишком спорная проблема). Вот пример их звучания:

...Где на солнечных дрожжах, 2.3
Пухом обеленная, .3.2
Пополнела в боках 2.2.
Шаптала каленая,— С.2
Там, пугая гусей, 2.2.
Над травами рудыми 1.2.2
Захромала карусель 2.3.
Рыжими верблюдами. .3.2
И проворнее стрижей 2.3.
Бантики в панике, .2.2
Карусель гудит страшней 2.В.
И из рук у малышей 2.3.
Вырывает пряники... С.2

(*В. Цыбин.* Карусель)

Были/ дни Рождества, 2.2.
Нового года, .2.1
праздников/ и торжества .5.
пива / и водок... .2.1

Был / яд в четвертях	1.2.
в доме рабочего.	.2.2
Рюмки / в пальцах вертя,	2.2.
уставали потчевать.	С.2
В селах / лился самогон...	2.3.
Кто / его / не тянет?!	.В.1
Хлеба / не один вагон	.31.
спили / крестьяне...	.2.1

(*В. Маяковский.* Итоги)

На слух ощутимо, что эти стихи звучат гораздо «хореичнее», чем прежде рассмотренные образцы 2-иктного тактовика; местами они прямо кажутся строфами 4—3-стопного хорея, в котором лишь местами пропущены слоги («Бантики — в панике»), а местами сдвинуты ударения («Над тра́вами рудыми»). Подсчеты подтверждают это ощущение: в прежде рассмотренных стихах Цыбина (А) процент «хореических» 3-сложных интервалов был 25%, в ныне рассматриваемых (Б) — 47%, а в стихах Маяковского — 61% (причем в «ведущих», нечетных, длинных строчках — даже 82%). Средняя длина интервала затягивается у Цыбина до 2,31, у Маяковского до 2,52 слога. Некоторые строчки в стихах Маяковского даже не укладываются в тактовик, но укладываются в хорей — и этого достаточно, чтобы они ощущались вполне дозволенной ритмической вариацией («Праздников и торжества», «Хлеба не один вагон»). Можно ли из этого сделать вывод, что перед нами — уже не тактовик, а «леймический размер на двусложной основе», как можно было бы определить его в терминологии Шенгели (№ 165, стр. 232—240)? В конкретной форме от ответа на этот вопрос лучше воздержаться: собранный материал пока слишком необширен. В более же общей форме (считать ли тактовик стихом на основе двусложного или трехсложного ритма?) мы вернемся к этому вопросу далее (§ 142).

Образец, от которого отталкивались в этих стихах и Маяковский и Цыбин, очевиден: это частушка.

Сенокос, сенокос	2.2.	Пошел плясать,	1.1.
Рано тебя косят.	.3.1	Сапоги-то рвутся,	С.1
Ох, уж эти мне девчонки,	2.В.1	Кафтан до пят,	1.1.
Завлекут, да бросят.	С.1	Девушки смеются.	.3.1

(Примеры — по А. Квятковскому, № 83, стр. 99, 102)

Ритм частушки — это ритм 2-иктного тактовика с преобладанием именно 3-сложных интервалов и 2-сложных анакрус. Основные ритмические вариации частушечного стиха и основные законы их сочетаний установлены Н. С. Трубецким в замечательной статье 1926 г. «О метрике частушки» (№ 224, стр. 3—22), к сожалению, оставшейся практически неизвестной советским исследователям (в том числе А. Квятковскому, № 83); проверить и уточнить их статистическим анализом большого материала частушечных записей разных лет и из разных мест — одна из очередных задач русского стиховедения. Но в рамки настоящей работы такая задача не входит; здесь достаточно лишь указать на факт влияния частушечного ритма на ритм 2-иктного тактовика советских поэтов.

§ 138. *3-иктный тактовик.* Этим размером написаны стихотворения Р. Рождественского: «В защиту воспоминаний», «Окна, которые нарисованы», «Отволнуюсь. Отлюблю...», «Следы», «Я лирические вздохи забыл...», «У планеты сон не слишком глубокий...», «Назым», «Третий лишний», «Парни с поднятыми воротниками», «Научили человека разговаривать...», «Ответ на записку из зала» (всего 362 стиха, из них 9 — с отклонениями от схемы). Все стихи, за редкими исключениями,— с 2-сложной анакрусой, легко принимающей сверхсхемное ударение на начальном слоге. Вот образец этого размера:

Я лирические вздохи/ забыл.	*2*.32.
Прозаичные слова / идут/ на ум.	2.3В
А вокруг — / Сибирь./ Сплошная / Сибирь.	2.В2.
Городок/ Академии наук.	2,23.
Юный физик / (видно, очень педант)	*2*.В2.
объясняет мне,/ где дом,/ где река.	2.В2.
Он спокоен./ Он зело / бородат,	*2*.В2.
Только шея/ тонковата слегка.	*2*.32.
Он величественно / к плазме/ перешел.	*2*.33.
И слова его / округло скользят.	2.В2.
Для него я наивен,/ как детсад,	2.23.
И поэтому / немного смешон...	2.32.

(«Я лирические вздохи забыл...»)

В этом размере — два междуиктовых интервала; каждый из них может быть 1-сложным, 2-сложным и

3-сложным, причем 3-сложный может быть представлен типом А или типом В (2-сложная анакруса не допускает типа С). Это дает 16 возможных сочетаний, из которых в стихах Рождественского используется 15:

.31.	Кто сказал бы про него: защитник?	3 раза
.В1.	Раздраженно смотрят, тошно смотрят	3 »
.21.	Фейерверком, парадной арией	6 раз
.32.	Драгоценные мои прокуроры	97 »
.В2.	У планеты сон не слишком глубокий	60 »
.22.	И своя суетливая слава	18 »
.12.	Потеряла женщина мужа	11 »
.33.	От мальчишеского солнца задохнуться	44 раза
.В3.	Говорят, что были проводы щемящи	20 раз
.23.	Создает нарисованное счастье	45 »
.13.	И в конце прибавлено отважно	4 раза
.3В.	Невесомые цветы легли на плечи	19 раз
.ВВ.	Посреди любой столицы вы стоите	8 »
.2В.	И прощаются с ним, и руки моют	12 »
.1В.	Это все дается только кровью	3 раза

Из этих 15 вариаций 8, образуемые сочетаниями 1- и 3-сложного интервала, звучат, как хорей; 1 вариация («22») — как анапест; 2 вариации («21», «12») — как дольник; остальные образуются сочетаниями 2- и 3-сложных интервалов и дают ритмы, специфические для тактовика, совмещая хореическое и анапестическое звучание в пределах одного стиха. Совместимость хореического и анапестического ритма, которая в 2-иктном стихе реализовалась на протяжении строфы, в более емком 3-иктном реализуется также и на протяжении стиха.

Если рассчитать (путем перемножения частот интервалов, полученных на прозаических выборках), вероятное распределение форм этого размера и сравнить с эмпирическим, получится следующая картина (все показатели — в процентах):

Таблица 6

Сочетаемые интервалы	*Теорет.*	Действ.	Сочетаемые интервалы	*Теорет.*	Действ.
3, 3	24,1	25,8	2, 1	11,0	4,8
3, 2	34,8	60,6	2, 2	12,5	5,1
3, 1	15,2	3,7	1, 1	2,4	0

Стих резко предпочитает сочетание 3-сложного и 2-сложного интервала, т. е. метрический ряд объемом в 8 слогов от первого до последнего икта включительно. (Это близко к привычной русскому стиху длине метроряда в силлабо-тонических размерах «средней» длины — 4-стопных ямбе и хорее, 3-стопных дактиле, амфибрахии и анапесте: 7—8 слогов).

Более многосложные формы стиха допускаются, хотя и не предпочитаются; более малосложные решительно избегаются.

Однако этого мало: для стиха характерен не только отбор, но и последовательность интервалов.

Таблица 7

Интервалы	*Теоретически*	Место в стихе		Всего	Место в строфе	
		1	2		I	IV
1	18,0	5,1	3,4	4,2	3,0	6,3
2	40,9	22,9	52,7	37,8	34,3	43,7
3	41,1	72,0	43,9	58,0	62,7	50,0
В т. ч.: А	67,5	64,2	72,9	67,5	59,5	81,2
В	32,5	35,8	27,1	32,5	40,5	18,8

В первом интервале трехсложие резко преобладает над двусложием, во втором интервале (хотя и не столь резко) — двусложие над трехсложием. Средняя длина I интервала —2,67, II интервала —2,41 слога. Стихов со схемой «32» у Рождественского почти втрое больше, чем стихов со схемой «23». Хореическое начало стиха и анапестический конец его — характерный ритм 3-иктного размера Рождественского; приведенный выше отрывок «Я лирические вздохи забыл...» позволяет его слышать совершенно отчетливо. Вспомним, что и в 3-ударном дольнике, как правило, первый интервал длиннее, второй короче; можно сказать, что 3-иктный тактовик как бы получается из 3-ударного дольника путем «раздвигания» каждого интервала на слог: господствующая форма «21» превращается в «32».

Как среди разных интервалов на первом месте усиливается 3-сложный, так среди разных типов 3-сложного интервала на первом месте усиливается полноударный тип В; здесь он встречается несколько чаще теоретического расчета, а на втором месте — несколько реже теоретического расчета. Таким образом, внутри стиха действуют те же тенденции к облегчению, какие мы наблюдали в предыдущем параграфе внутри строфы: чем ближе к началу, тем длиннее и полноударнее интервалы, и наоборот.

Распределение форм по строкам строфы подчеркивает ритм стиха тем, что более частые и характерные формы сосредоточиваются в «ведущих» I и III строках, а более редкие прячутся во II и IV строки. Так, если средняя длина интервала (по четвертому столбцу таблицы) равняется 2,54 слога, то в I строке она — 2,67, а в IV строке — 2,41 слога. Так, если среднее отношение трехсложия А к трехсложию В равняется 7 : 3, то для I строк оно 6 : 4, а для IV строк 8 : 2. Как в 2-иктном стихе, так и здесь на ведущих местах в строфе сосредоточиваются такты более полносложные и полноударные.

Как сказано, почти все стихи в нашем материале (340 из 353) имеют 2-сложные анакрусы. Отягчение их ударением на 1 слоге происходит чаще, чем этого можно было бы ожидать по теоретическому расчету. По расчетным данным, процент отягченных анакрус составлял бы 26 — 28% стихов, независимо от того, с какого такта начинается стих. В действительности процент отягчений перед тактом с 3-сложным интервалом типа А — 36,8%; перед 3-сложным интервалом типа В — 38,5%; перед 2-сложным интервалом — 50,0%; перед 1-сложным интервалом — 55,5%. Такое отягчение анакрусы как бы добавляет к началу стиха лишний 1-сложный интервал, звучащий хореем: «*Юный* физик (видно, очень педант)...» Можно подумать, что поэт нарочно заботится о том, чтобы в начале стиха ощущался хореический альтернирующий ритм (угашаемый в конце стиха 2-сложным интервалом): если первый интервал — 3-сложный, этот ритм возникает сам собой, и поэтому отягчения анакрусы здесь реже, если же первый интервал — 2-сложный, то этот ритм может быть создан только отягчением, и поэтому отягчения здесь чаще: «*Как же* может /Земля/ без Назыма?» (*2*.22.), «*Руки* добрые /были/ у Назыма»

(2.23), *В куртках* кожаных, в брюках-джинсах» (2,21) и т. п.

Из 9 стихов с отклонениями от схемы 4 представляют собой стихи с пропуском ударения; в ритм они укладываются беспрепятственно («Парни с поднятыми воротниками...», «Вы покуриваете и посвистываете..», «Да и в общем-то не хотите знать...», «То, которое оглушает ширью...»). Остальные 5 стихов (1,4% всего материала) — с нулевыми или некомпенсированными 4-сложными интервалами.

§ 139. *4-иктный тактовик.* Этим размером написаны стихотворения: «Стихи о моем имени», «Кино в Улан-Баторе», «Вольф Мессинг», «Вслушайтесь!..», «Базар того года», «Деревья», «Кстати об обычаях», «В клубе миллионеров», «Взял билет до станции...» (всего — 292 стиха, из них 49 — с отклонениями от схемы: ритм этого размера менее устойчив, чем описанных ранее). Вот образец этого размера:

Скачки на экране! / Скачки! / Скачки!	.311.
В клубе Улан-Батора / народу полно...	.332.
Пожалуйста, не ждите / восточной / сказки.	1.321.
Я расскажу о том, / что было / в кино.	.2В2.
А в кино было вот что: / летели по экрану	2.223.
кони, / распластанные / в серой пыли.	.232.
И было непонятно, / и было очень странно,	1.32В.
что они / должны еще / касаться / земли!	СВ2.
Наверное, сейчас они / копытами бабахнут!	1.3В3.
И растают в небе / на несколько дней...	С22.
Сзади / старичок / причмокивает губами	(.314.)
и стонет / в истоме, / глядя на коней!..	1.213.
Справа — / мальчишка! / Сколько ему? / Сколько?	.213.
Десять? / Двенадцать? / Возраст — / ни при чем!	.213.
Он что-то мне восторженно / вопит по-монгольски	1.332.
И на поворотах / толкает / плечом!..	4.—22.

(«Кино в Улан-Баторе»)

В этом размере три междуиктовых интервала; каждый из них может быть 1-сложным, 2-сложным и 3-сложным, причем 3-сложный может быть представлен в середине стиха типом А или В, а в начале стиха типом А, В или С. Это дает 80 ритмических вариаций, из которых в

стихах Рождественского используется 48:

.311.	Скачки на экране! Скачки! Скачки!	1 раз
C11.	В головах зеленых — ветер, ветер	1 »
.221.	Зрители были намного лучше	2 раза
.321.	Пожалуйста, не ждите восточной сказки	4 »
.131.	Приезжал в Косиху секретарь крайкома	2 »
.231.	Спать мы уходим. И они уходят.	1 раз
.331.	Тучи над дорогой залегли, нависли	7 »
.B31.	Верьте мне: не будет ничего другого	6 »
C31.	Убивают в полдень, убивают ночью	6 »
.2B1.	Ветер! Они уже берут в осаду	1 »
.112.	Базар? Базар? Торговки базлали	2 раза
.312.	Кулацкие обрезы ухали страшно	5 раз
.B12.	Я секрет открою. Даром — не жалко!	4 раза
C12.	По жаре гуляют. В дождик гуляют.	6 раз
.222.	Белое тело, роскошное тело	5 »
.322.	А годы над страною летели громадно	14 »
.B22.	В зале только цоканье, цоканье, цоканье	12 »
C22.	По длиннющим залам слонялись упорно	6 »
.232.	Спеленатых, розовых, орущих парней	9 »
.332.	Шахтерские, подземные, подспудные мысли	21 »
.B32.	Я скажу о Роберте, о Роберте Эйхе	7 »
C32.	За дрожащей изгородью темное поле	11 »
.213.	Ветер! Деревья мечутся по саду	7 »
.313.	Люди убивают время отрешенно	6 »
.B13.	Он запустит руку в спутанные кроны	5 »
C13.	Зазывают в гости. Так и предлагают	3 раза
.123.	Синий. В очень зеленых головах	1 раз
.223.	Девчонки по залу проходят, не торопятся	9 »
.323.	Замкнутые парни прогулочного типа	19 »
.B23.	Вам в саду несладко. А в поле и подавно	4 раза
C23.	Убивают время стыдливо и истошно	4 »
.133.	Поле с насмерть перепуганной травой	3 »
.233.	Самое главное на празднике таком	3 »
.333.	Во имя революции, торжественно и прямо	4 »
.B33.	Зал украшен вывесками «Просьба не сорить»	2 »
C33.	И кричат, раскачиваясь, черные деревья	9 раз
.3B3.	Наверное, сейчас они копытами бабахнут	1 »
.21B.	Все сошло гладко, кроме легкой паники	1 »
.31B.	Люди суетятся. Люди верят в слухи	4 раза
.B1B.	Если смерть наступит — пусть она наступит	1 раз
C1B.	Господа в конгрессе! Раз — такое — дело	1 »
.22B.	И вдруг... Но позвольте! Я это сам умею!	1 »
.32B.	И было непонятно, и было очень странно	4 раза
.B2B.	В какую мглу запрятан? Каким исхлестан ветром?	7 раз
C2B.	Старичок старался. Мелькали пальцы сухонькие	1 »
.33B.	Припомнитесь, тридцатые! Вернись, тугое эхо!	6 »
C3B.	Подходила публика. Смеялись бабы в голос	2 раза
CBB.	Убивают время! после — моют руки	1 раз

Таблица 8

Сочетаемые интервалы	Теорет.	Действ.	Сочетаемые интервалы	Теорет.	Действ.
3, 3, 3	11,8	10,3	3, 1, 1	3,5	1,7
3, 3, 2	25,7	32,6	2, 2, 1	5,8	1,2
3, 3, 1	11,2	17,4	2, 1, 1	2,6	0,8
3, 2, 1	16,2	12,4	2, 2, 2	4,4	2,1
3, 2, 2	18,4	21,5	1, 1, 1	0,4	0

Если рассчитать прежним способом теоретическое распределение форм этого размера и сравнить его с эмпирическим, получится картина, представленная в таблице 8 (все показатели — в процентах).

Стих и здесь, как и в предыдущем размере, предпочитает среднюю длину метрического ряда, допускает формы более длинные, но избегает форм более коротких. Предпочитаемой является длина метрического ряда в 11 — 12 слогов от первого до последнего ударения включительно (сочетания «3, 3, 2», «3, 3, 1», «3, 2, 2»); допускаемой — длина в 13 слогов (сочетание «3, 3, 3»); избегаемой — длина в 10 слогов и менее (остальные сочетания).

Распределение различных интервалов по различным местам в стихе явствует из таблицы 9.

Картина, очень сходная с той, какую мы наблюдали в трехтактном стихе. 3-сложные интервалы сосредоточены на первом месте, 1-сложные — на втором, 2-сложные — на

Таблица 9

Интервалы	Теоретически		Место в стихе			Всего	Место в строфе	
	1-й такт	2—3-й такт	1	2	3		I	IV
1	15,5	18,0	3,3	19,8	12,8	12,0	13,2	12,5
2	35,4	40,9	16,1	38,4	42,6	32,5	27,5	37,5
3	49,1	41,1	80,6	41,8	44,6	55,5	59,3	50,0
В т. ч.: A	48,8	67,5	49,2	98,0	73,2	67,8	64,3	77,4
B	23,6	32,5	24,6	2,0	26,8	19,6	24,1	13,1
C	27,6	—	26,2	—	—	12,6	11,6	9,5

последнем: стихов со схемой «322» втрое больше, чем стихов «223», стихов со схемой «332» в 13 раз больше, чем стихов «233». Таким образом, и здесь ритм стиха тот же: хореическое начало и анапестический конец; и здесь, как в дольнике, в начале стиха интервал длиннее, чем в конце.

Распределение различных типов 3-сложного интервала дает картину, близкую к расчетной — гораздо более близкую, чем в 3-иктном размере. В последнем интервале слегка повышена доля типа А для облегчения конца стиха; то же самое мы видели и в трехтактном размере. Только в среднем интервале почти безраздельное господство типа А несколько неожиданно и требует особого объяснения. По-видимому, дело вот в чем: 4-иктный стих имеет явную наклонность члениться на две половины. Это видно из того, что к концу первого полустишия тяготеют наиболее сильные синтаксические паузы (что можно заметить даже по нашему списку примеров); это видно из того, что в конце первого полустишия, независимо от длины интервала, решительно избегается мужской словораздел (10 случаев на 292 стиха). Таким образом, средний интервал является своеобразным перевалом между двумя половинами стиха, он как бы слагается из клаузулы первого полустишия (женской или дактилической) и анакрусы второго полустишия (нулевой или 1-сложной),— а ни та, ни другая не склонны к сверхсхемным ударениям. Поэтому здесь и сосредоточиваются 1-сложные интервалы, а из 3-сложных интервалов — тип А, так как избыточное ударение типа В, появляясь на середине строки, неминуемо затемнит двучленность стиха.

Распределение форм по строкам строфы обнаруживает те же тенденции, что и в рассмотренных ранее размерах: в начале строфы сосредоточиваются такты более полносложные и полноударные, в конце — наоборот. Так, средняя длина интервала у Рождественского равна 2,44 слога; но для I строки она равна 2,46, а для IV строки — 2,38 слога. Так, избыточноударные трехсложия типа В в первом интервале занимают 23,6% всех трехсложий; но в I стихе их доля повышается до 27%, а в IV стихе понижается до 19,5%. Так, среднее отношение трехсложия А к трехсложию В в последнем такте равно 7:3; но для IV строки оно повышается до 8 : 2 (как в 3-иктном стихе).

Анакрусы в 4-иктном стихе по большей части нулевые. Более длинные появляются в 90 стихах (37,2% всего мате-

риала), из них 48 — перед начальным 3-сложным интервалом типа А; объяснить это предпочтение мы не беремся.

Стихи с отклонениями от схемы, как было сказано, в четырехтактнике сравнительно многочисленны: их 49 (16,8% всего материала). Только 5 из них образованы пропусками ударений и укладываются в ритм: «И на поворотах толкает плечом», «Чтоб не оставалось крови на них», «Ветер не утихает ни на миг», «Тихие, неслышные американцы», «Надо ехать долго, на перекладных». 6 стихов представляют собой строки длиннее или короче обычных 4-иктных: «Но он и тогда не дрогнет, все муки стерпя», «Не уронить бы! не запятнать бы!» и пр. Остальные 38 строк —4-иктные стихи с нестандартными интервалами — 0, 4, 5; при этом нулевые интервалы приходятся исключительно на 1 и 3 место, а 4-сложные — на среднее место, где воспринимаются наподобие цезурных наращений: «Которая? которая — королева вечера?», «Валенки! Валенки! — на любой мороз» и т. п.; строки такого рода составляют 18 из 38, т. е. 47,5%.

§ 140. Для сравнения с 4-иктным тактовиком Рождественского мы взяли 7 подборок материала, представленных в таблицах 10 — 16. Бальмонт представлен стихотворениями «Замок», «Болото», «Старый дом», «Гимн бессмертию»; Блок — восемью стихотворениями 1903 — 1905 гг., перечисленными в § 136 (девятое, «Я был весь в пестрых лоскутьях...», написано 3-иктным тактовиком); Тихонов — стихотворением «Ремонт» и поэмой «Выра» (гл. 2, 10, 14, 19, 21); Панов — «новеллой» «Дело Корнилова»; «Поэты 1920-х гг.» — более или менее однородными по строению стихотворениями «Топчук», «Дундербундер» и «Отрывок детства» Агапова, «Бессонница» Багрицкого, «Синие гусары» Асеева, «Молодежь», «Биография Нечаева», «Волчий вой» и «О друзьях» Луговского; П. Васильев— «Песней о гибели казачьего войска» (гл. 9, 10, 13—16); М. Луконин — поэмой «Признание в любви» (ч. 2, гл. 1, 4, 6, 12, 13). Всюду учтены только строки, укладывающиеся в схему тактовика.

Чтобы этот материал был обозримее, сведем его к обобщенным показателям: средней слоговой длине междуиктового интервала (на каждой позиции и затем в целом) и доле типа А среди 3-сложных интервалов (табл. 17).

По теоретическому расчету (по крайней мере, по такому грубо приближенному, как наш) соотношение 1-, 2- и

Таблица 10—16

Интервалы	К. Бальмонт, 134 стиха				А. Блок, 102 стиха			
	Место в стихе			Всего	Место в стихе			Всего
	1	2	3		1	2	3	
1	11,9	23,8	12,7	16,1	25,5	29,4	21,6	25,5
2	49,3	52,3	24,6	42,1	50,9	47,0	48,0	48,7
3	38,8	23,8	62,7	41,8	23,6	23,6	30,4	25,8
в т. ч.: A	76,9	93,7	79,7	81,6	91,7	95,8	93,5	93,7
B	23,1	6,3	20,3	18,4	8,3	4,2	6,5	6,3

Интервалы	Н. Тихонов, 131 стих				Поэты 20-х годов, 372 стиха			
	Место в стихе			Всего	Место в стихе			Всего
	1	2	3		1	2	3	
1	5,3	20,6	20,6	15,5	15,3	19,3	35,0	23,2
2	47,3	58,8	23,6	43,3	57,9	63,0	40,3	53,7
3	47,3	20,6	55,8	41,2	26,8	17,7	24,7	23,1
в т. ч.: A	67,7	100	93,1	84,6	93,0	98,5	96,7	95,7
B	24,2	—	6,9	12,3	5,0	1,5	3,3	3,5
C	8,1	—	—	3,1	2,0	—	—	0,8

Интервалы	Н. Панов, 103 стиха				П. Васильев, 165 стихов			
	Место в стихе			Всего	Место в стихе			Всего
	1	2	3		1	2	3	
1	1,9	85,5	13,5	33,7	—	32,8	55,2	29,3
2	89,4	12,6	1,0	34,3	32,8	53,3	41,2	42,4
3	8,7	1,9	86,5	32,0	67,2	13,9	3,6	28,3
в т. ч.: A	89,0	100	75,0	76,8	23,4	100	83,3	38,6
B	—	—	25,0	22,2	14,4	—	16,7	12,1
C	11,0	—	—	1,0	62,2	—	—	49,3

Интервалы	М. Луконин, 312 стихов			
	Место в стихе			Всего
	1	2	3	
1	17,3	22,4	32,7	24,2
2	41,0	51,6	51,0	47,8
3	41,7	26,0	16,3	28,0
в т. ч.: A	58,5	97,5	72,5	73,3
B	41,5	2,5	27,5	26,7

Таблица 17

Авторы	Длина интервала				Доля А
	1	2	3	Средняя	
Теоретически	2,34	2,23	2,23	2,27	61,3%
К. Бальмонт	2,27	2,00	2,50	2,26	81,6%
Н. Тихонов	2,42	2,00	2,36	2,26	84,6%
Н. Панов	2,07	1,08	2,76	1,97	76,8%
А. Блок	1,98	1,94	1,79	1,90	93,7%
1920-е годы	2,12	1,98	1,90	2,00	95,7%
П. Васильев	2,68	1,81	1,49	1,99	38,6%
М. Луконин	2,24	2,04	1,84	2,04	73,3%
Р. Рождественский	2,73	2,22	2,32	2,44	67,8%

3-сложных интервалов на втором и третьем месте одинаково и лишь на первом несколько нарушается в пользу 3-сложного интервала (из-за появления типа С). В действительности это соотношение не выдерживается нигде: или 3-й интервал затягивается дольше 2-го (а иногда и дольше 1-го), или же 3-й интервал оказывается короче 2-го (и подавно короче 1-го). В первом случае стих отчетливо сохраняет тенденцию к членению на 2 полустишия с облегченным средним интервалом между ними; во втором случае стих сохраняет цельность, плавно облегчаясь от 1-го к последнему интервалу. Первую тенденцию мы условно можем назвать «бальмонтовской», вторую — «блоковской». В стихе Р. Рождественского мы могли видеть приметы как той, так и другой тенденции: средний интервал там был короче крайних, но последний интервал в свою очередь короче 1-го. В более чистом виде «бальмонтовскую» тенденцию мы можем наблюдать в стихе Панова (где последний интервал резко длиннее 1-го и господствующие ритмические вариации — «213»), а «блоковскую» — в стихе П. Васильева (где господствующие вариации — «321»). Разница между этими типами тактовика хорошо уловима на слух:

Белоперый, чалый, быстрый буран.	С12.
Черные знамена бегут на Зайсан.	.322.
А буран их крутит и так и сяк,	С21.
Клыкастый отбитый волчий косяк.	1.212.
Атаман, скажи-ка, по чьей вине	С21.
Атаманша-сабля вся в седине?	С12.

Атаман, скажи-ка, по чьей вине С21.
Полстраны в пожарах, в дыму, в огне? С21.
Атаман, откликнись, по чьей вине С21.
Коршуном горбатым сидишь на коне?.. .322.

(*П. Васильев.* Песнь о гибели казачьего войска)

Хмурый казак с георгием в петлице, .213.1
С умной усмешкой усталых темных скул .22В.
Зорко обвел внимательные лица .213.1
И оперся на сгорбившийся стул: .213.
— Есть, господа, предатели, и в тон им .213.1
Я, главковерх, работать не берусь: .213.
Я не могу, чтоб наглые тевтоны .213.1
Голыми руками взяли Русь... .311.

(*Н. Панов.* Дело Корнилова).

Для того, чтобы судить не только о наличии двух традиций в тактовике XX в., но и о направлении их развития, наш материал слишком мал. Однако, сравнивая начальную и конечную фазу развития — стих Бальмонта и Блока (и отчасти поэтов 1920-х годов) со стихом Рождественского,— можно заметить по крайней мере два характерных различия. Во-первых, в раннем стихе короче интервалы: он строится в гораздо большей степени на интервалах 1—2 слога, чем 3 слога. Во-вторых, в раннем стихе реже избыточная ударность 3-сложных интервалов: «чистый», без ударения на среднем слоге интервал А почти полностью господствует у Блока и поэтов 1920-х годов, но у Рождественского уже понижается до своей теоретической частоты, а у П. Васильева еще гораздо ниже, широким потоком впуская в стих избыточные ударения. Едва ли будет большой ошибкой предположить, что эти особенности — следствие генетического развития тактовика из дольника, расшатываемого введением все более обильных «недозволенных» 3-сложных интервалов. В таком случае и обилие 2-сложных интервалов и отсутствие сверхсхемных ударений в раннем тактовике окажутся приметами, унаследованными от дольника, а перемены в тактовике 1950—60-х годов будут означать, что к этому времени тактовик окончательно «осознает себя» как самостоятельный размер, перестает копировать ритмические особенности дольника и развивает свои отличия от него — количество 3-сложных

интервалов и обилие сверхсхемных ударений в них. «Анапестический ритм», завещанный «предками» дольника, все более уступает место «хореическому».

§ 141. Богатство ритмов тактовика может быть использовано при композиции произведения как средство художественной выразительности. Опыт поэтов здесь еще скуден; но рассмотрение двух стихотворений Асеева и Багрицкого уже может быть интересно.

В «Синих гусарах» (ср. о них В. Холшевников, № 159а) отчетливо чередуются два ритма — первый, на основе форм «321», «331», «322» «311», «221», и второй, на основе формы «222». Первый ритм сопровождает внешнюю характеристику лиц и фона действия: «Раненым медведем мороз дерет...», «Белыми копытами лед колотя...», «Розовые губы, витой чубук...», «Тени по Литейному летят назад...». Второй ритм сопровождает внутреннюю характеристику и идейные декларации: «Силе такой становясь поперек...», «Позорней и гибельней в рабстве таком...», «За Южное братство, за юных друзей...», «Глухие гитары, высокая речь...». Возвращение от второго ритма к первому вначале совпадает с границами главок (1-й и 2-й, 2-й и 3-й), потом рассекает главку (4-ю); скорбный финал вводится единственной в стихотворении строкой, заканчивающейся 3-сложным интервалом: «Что ж это, что ж это, что ж это за песнь?..»

В «Бессоннице» нет чередования двух ритмов, а есть один основной ритм, тождественный с «первым ритмом» «Синих гусар» (формы «321», «331», «221», «322»); любопытно, что и там и здесь он связан с темой стремительного движения. Отчетливость этого основного ритма определяется тематическим развертыванием стихотворения. Сюжет стихотворения — бредовой полет дома сквозь ночь; 5 этапов этого сюжета могут быть названы: «Начало» (4 строфы), «Разбег» (4 строфы), «Полет» (3 строфы), «Хватит» (2 строфы), «Стали» (2 строфы). Основной ритм, сопровождающий тему движения, в среднем обнимает 48,5% стихов; но по 5 частям он распределяется так: 19% — 63%—58%—75%—37%. Ослабление этого ритма в начале и конце — «до движения» и «после движения» — комментариев не требует. Усиление ритма во II и IV части явно связано не просто с мотивом движения, а с мотивом движения, преодолевающего сопротивление (во II части — сосны, упирающиеся собаки, частокол, камни и пни; в IV

части — двукратное «Хватит! Довольно!»). Там, где движение, хотя бы и самое стремительное, не встречает сопротивления — в III части,— ритм стиха опять слабеет; впрочем, быть может, ритмическое ослабление компенсируется здесь стилистической напряженностью (анафорой «Это...»). Таким образом, ритмический и семантический рисунок стихотворения совпадают не полностью, и этот контраст (особенно яркий в IV части) создает необходимую напряженность восприятия.

Более длинных стихов, чем 4-иктный тактовик, в нашем материале нет. Теоретически, конечно, они возможны и интересны; можно напомнить экспериментальное четверостишие Квятковского (№ 82, стр. 86), написанное шестииктным тактовиком (долженствующим имитировать греческий гексаметр) с любопытным «бальмонтовским» удлинением интервалов к концу строки:

В пурпуре, блеске и дымах, леса разрисовав позолотой,
Озаряя розовым светом струнную рожь и пшеницу,
В визге стрижей оголтелых и в мелькании ласточек быстрых
Вниз головой бесшумно падало тяжелое солнце.

§ 142. *Отступление о метрической основе стиха.* Тактовик — последний из размеров русского стиха, в которых слух учитывает объем междуударных интервалов; за ним наступает царство акцентного и свободного стиха, где внимание писателя и читателя исключительно (или, вернее, почти исключительно) поглощается учетом ударений. Поэтому именно здесь следует оглянуться на более урегулированные виды неклассического стиха и поставить вопрос об их общей метрической основе.

Вопрос заключается в следующем. Русский дольник развился из анапеста (амфибрахия, дактиля) путем допущения 1-сложных интервалов наряду с 2-сложными; тактовик развился из дольника путем допущения 3-сложных интервалов наряду с 1-сложными и 2-сложными. Можно сказать, что русский дольник и (в более слабой степени) русский тактовик есть стихи на основе трехсложных размеров — анапеста, амфибрахия, дактиля. Даже стих Рождественского, в котором 2-сложные интервалы составляют меньшинство, а 1- и 3-сложные — большинство, мы разбирали, по образцу дольника, как стих на основе анапестического ритма, а не хореического, т. е. считали, например, 3-сложный

интервал — раздвинутым 2-сложным, а не 2-сложный — раздвинутым 1-сложным. К тому же не надо забывать, что с трудом отысканные в русской поэзии образцы тактовика, рассмотренные здесь,— это капля по сравнению с тем морем дольников на бесспорной 3-сложной основе, которое разлилось по русской поэзии XX века. Спрашивается, что же помешало развиться в русском стихе наряду с дольником на 3-сложной основе — дольнику на 2-сложной основе: историческая случайность или закономерность?

Единственным стиховедом, который задался этим вопросом, был Г. Шенгели, посвятивший в «Технике стиха» 1960 г. особый параграф «леймам в двусложных размерах». Он отмечает неупотребительность «леймических» хорея и ямба, приводит экспериментальные образцы всех возможных пропусков слога в 4-стопном хорее и констатирует, что почти все полученные формы могут быть интерпретированы и иначе — преимущественно как вариации дольника на 3-сложной основе; то же самое — и в ямбе. «В последовательности таких строк у читателя нет ориентира для установки на ямбический строй. Конечно, можно насытить стихотворение бесспорными ямбическими строками, перемежая их леймизированными, но тут либо эти ямбические строки будут ощущаться как вариации леймического трехсложника... либо утратится характер свободного и естественно текущего размера, к чему мы привыкли в леймическом трехсложнике: «правильные строки» будут слишком часто возникать «на страже» (№ 165, стр. 239—240). Факт констатирован верно: действительно, если стихотворный текст (например, экспериментальное четверостишие, приводимое Шенгели на стр. 239) допускает двоякую ритмическую интерпретацию — как дольник на 3-сложной и как дольник на 2-сложной основе,— то первая нам кажется вполне естественной, а вторая, напротив, требует даже усилия, чтобы уловить ее. Самому Шенгели это кажется настолько само собой разумеющимся, что он даже не задается вопросом: а почему не наоборот? Таким образом, объяснение Шенгели вращается в замкнутом кругу: «леймические двусложники» менее употребительны, потому что мы слышим в них звучание «леймических трехсложников», а это звучание мы слышим в них потому, что «леймические трехсложники» более употребительны. Приходится искать какого-то другого объяснения.

Таким объяснением может быть тот факт, что ритм

двусложных и ритм трехсложных размеров в русском языке строится на различной основе — первый на последовательности безударных слогов, второй — на последовательности ударных. Это важное положение было установлено еще в 1920—1930-х годах, но в обиход советского стиховедения оно стало входить лишь недавно. Поэтому имеет смысл привести дословно первые его формулировки.

Л. В. Щерба, 1923: «Под ямбом я разумею лишь факт отсутствия ударения на нечетных слогах» (№ 175, стр. 37).

Р. Якобсон, 1935 (№ 200, стр. 216): «Стих из двусложных стоп, господствующий в русской поэзии во второй половине XVIII— первой половине XIX в. и опирающийся на упорядоченную последовательность безударных слогов, является прямой противоположностью аритмическому стиху, с его чисто синтаксическим членением. Безударные слоги, заполняющие слабые места, являются в таком стихе метрической константой, а заполнение сильных мест ударными слогами — только ритмической тенденцией. Стих же из трехсложных стоп, к которому переходит ведущее место во второй половине XIX в., превращает и эту тенденцию в метрическую константу. В стихе возникает избыток констант, и его в начале XX в. постепенно вытесняет стих, в котором число слогов, заполняющих слабые места, уже не является константой, но только ритмической тенденцией. Наконец, в новейшей поэзии утрачивается и эта тенденция, число безударных слогов становится вполне свободным, и константа ограничивается числом ударений».

Н. Трубецкой, 1937 (№ 224, стр. 56—57): «...утверждение, что русское стихосложение основано «на чередовании ударяемых и безударных слогов» — не совсем точно. На самом деле, чередуются либо «обязательно-ударяемые» слоги с «необязательно-ударяемыми», либо — «обязательно-безударные» с «необязательно-безударными». Так, например, в ямбе все нечетные слоги обязательно безударны, но четные слоги вовсе не непременно ударяемы: они лишь не обязательно безударны, т. е. могут быть ударными, но могут быть и неударными. С этой точки зрения все русские размеры... можно в отношении стопного строения разделить на три типа. К первому типу принадлежат размеры «двудольные», в которых обязательно-безударные слоги повторяются через промежутки в один необязательно-безударный слог («ямб», «хорей»). Ко второму типу относятся размеры «трехдольные», в которых обязательно-ударяе-

мые слоги повторяются через промежутки в два необязательно-ударяемых слога («дактиль», «анапест», «амфибрахий»). Наконец, к третьему типу принадлежат размеры «вольные», где промежутки между повторяющимися обязательно-ударными слогами заполняются непостоянным числом необязательно-ударяемых слогов».

К. Тарановский, 1953 (№ 122, стр. 6—7): «В двудольных размерах, как правило, безударные слоги чередуются с необязательно-ударяемыми слогами. В трехдольных размерах — как правило, ударные слоги повторяются на расстоянии двух необязательно-безударных слогов. В вольных тонических размерах промежуток между, как правило, ударяемыми слогами заполняется переменным числом необязательно-безударных слогов. Таким образом, трехдольные размеры имеют с двудольными общую силлабическую основу, а с вольными — общую тоническую основу. *Двудольные размеры с вольными размерами общих основ не имеют вовсе*» (курсив мой.— *М. Г.*).

Нет надобности выписывать более поздние формулировки этой мысли у Б. Унбегауна (№ 225, стр. 38), Л. Тимофеева (№ 139, стр. 62—63), М. Янакиева (№ 181, стр. 104—105, с интересной таблицей: ритморазличителями в тоническом стихе являются ударные слоги, в двусложных размерах — безударные слоги, в трехсложных размерах — и ударные и безударные, в силлабическом стихе — ни ударные, ни безударные).

Двусложные размеры с дольниками («вольными тоническими размерами») не имеют общей ритмической основы, не имеют общих ритморазличителей,— в этом ответ на вопрос, почему дольники, даже допускающие двоякую интерпретацию, естественно ощущаются только звучащими на 3-сложной, а не на 2-сложной основе. Если количество безударных слогов между ударными непостоянно, то и положение их в стихе не может быть постоянным, правильно повторяющимся; а если положение безударных слогов в стихе непостоянно, то этот стих не является двусложным размером. Поэтому всякий стих с переменными междуударными интервалами неизбежно будет сосредоточивать ритмическое ощущение не на безударных, а на ударных слогах, т. е. будет ассоциировать ритм дольника с ритмом не двусложных, а трехсложных размеров.

§ 143. *Проблема пеонов.* Однако метр тактовика обладает и специфическими особенностями, которых мы не

встречали прежде. Эти особенности виднее всего при взгляде на метрическую схему стиха. Мы используем в таких схемах 5 знаков — для обозначения констант (—́, ◠), доминант (—, ◡) и тенденций (×). До сих пор, как правило, для изображения серединной части стиха нам приходилось пользоваться только двумя из этих знаков: × и ◡ в двусложных размерах, — и ◡ в трехсложных размерах. Иные знаки появлялись только в зачинах и концах строк.

4-ст. ямб: × × ◡× ◡× ◡—́ (◠)
3-ст. анапест: ×◡— ◡◡— ◡◡—́ (◠)

В тактовике нам впервые пришлось использовать для изображения середины стиха не 2, а 3 знака: —, ◡ и ×. Это указывает на более сложную иерархию сильных и слабых мест в нашем стихе:

(×◡) — { ◡ | ◡◡ | ◡×◡ } — { ◡ | ◡◡ | ◡×◡ } — . . . —́ (◠)

Можно ли найти аналогию такому строению в классических размерах? Думается, что можно. Именно к такой «трехстепенной» формуле лучше всего сведется ритм так называемых «пеонов».

Пеон I: —◡×◡ —◡×◡ —◡×◡—́

Желтенькая ленточка, повязочка моя,
Что ты так ласкаешься, касаяся меня?

(*С. Городецкий*)

Пеон II: ◡—◡× ◡—◡× ◡—◡× ◡—́

Моя рубаха белая, брусничное пятно,
Из красного лиловеньким теперь глядит оно.

(*С. Городецкий*)

Пеон III: ×◡—◡ ×◡—◡ ×◡—◡ ×◡—́

Ах, мой синий, васильковый да шелковый поясок!
А на этом поясочке крепко стянут узелок.

(*С. Городецкий*)

Пеон IV: ◡×◡— ◡×◡— ◡×◡—́

Одну минуточку, я что хотел спросить:
Легко ли Гофману три имени носить?..

(*А. Кушнер*)

Если учитывать в этих ритмах только противопоставление слогов ◡ и слогов ×, —, то первый из приведенных примеров придется считать 7-стопным хореем, второй — 7-стопным ямбом (или 6-стопным ямбом с цезурным наращением на 2 слога), третий — 8-стопным хореем, четвертый — 6-стопным ямбом (бесцезурным). Если же учитывать только противоположение слогов — и слогов ×, ◡, то все 4 примера следует рассматривать как четырехсложные размеры — пеоны (в первых трех примерах — «4-стопные», в последнем — «3-стопный»).

В русском стиховедении долго велась полемика между «признающими» и «не признающими» существование пеонов. Еще в XIX в., когда в русском 4-стопном ямбе и хорее установился четкий альтернирующий ритм, некоторые стиховеды (А. Кубарев, Ф. Корш) предлагали рассматривать его как четырехсложный. В XX в., когда Бальмонт, Городецкий, Северянин и другие поэты стали пользоваться этим ритмом в новых, нетрадиционных размерах (3 приведенных стихотворения Городецкого напечатаны в его сборнике «Дикая воля» подряд, как явная экспериментальная «серия»), «спор о пеонах» достиг особой остроты. Б. Томашевский (№ 146, стр. 15—16) отрицал пеоны, растворяя их в ямбах и хореях; В. Пяст (№ 110, стр. 123—141, 340—344, с обзором «парламента мнений» других теоретиков) и, с оговорками, Г. Шенгели (№ 165, стр. 141—143; № 164, стр. 72—74) признавали их существование наряду с традиционными размерами; А. Квятковский (во всех своих работах) отрицал ямбы и хореи, растворяя их в пеонах. О том, что этот спор так и не кончен, недавно напомнил в очень интересной статье Б. Бухштаб (№ 25).

В действительности и та и другая точки зрения одинаково неполно отражают структуру этого размера. Упрощенный подход, которого держатся поборники ямбов — хореев, заставил бы допускать среди строчек IV пеона («Одну минуточку, я что хотел спросить...») также и традиционные строчки 6-стопного ямба («Надменный временщик, и подлый и коварный...»); упрощенный подход, которого держатся поборники пеонов, заставил бы ожидать среди строчек III пеона («Ах, мой синий, васильковый да шелковый поясок...») одинаково частого появления «сверхсхемных» ударений на нечетных и четных местах («Стрельцы видят, осерчали, Петру смертью угрожали...» — Случевский); на самом же деле мы хорошо чувствуем, что такие

строки выпадали бы из метра. Объективное строение пеона выражается не двухстепенной, а только трехстепенной формулой, приведенной нами. Конечно, установление точных порогов между константами, доминантами и тенденциями в нашем стихе требует еще обширных подсчетов; здесь останавливаться на этом мы не имеем возможности.

Насколько широко следует пользоваться этой трехстепенной формулой при анализе стиха? Ее уместность при разборе приведенных образцов таких размеров, какими до Бальмонта, Городецкого и Кушнера мало кто пользовался, не вызывает сомнений; но уместна ли она, скажем, при разборе традиционного 4-стопного хорея XIX в., который ведь тоже безупречно сводится к схеме ×◡—◡×◡⏒ (⌒)? На этот вопрос не может быть однозначного ответа: он зависит от поля зрения, избранного исследователем. Если стихотворение исследуется совершенно изолированно (как исследуется Б. Бухштабом стихотворение Клюева «Как во нашей ли деревне...» — № 25, стр. 400—402), то к нему можно и нужно подходить с трехстепенной формулой как с наиболее точной, если же стихотворение исследуется в контексте какой-то литературной традиции (как это делается обычно) и, рассматривая хорей XIX в. с его ритмом типа «Засмолили, покатили», исследователь держит в памяти и хорей XVIII в. с его ритмом «С белыми Борей власами», тогда лучше трехстепенную формулу оставить в стороне и пользоваться обычной двухстепенной: ×◡×◡×◡⏒ (⌒). Вспомним, что с аналогичным случаем мы встречались и на другом примере «окостеневающего ритма» — делая выбор между «дольниковым» и «логаэдическим» подходом к стиху Цветаевой (§ 102).

Впрочем, в одном узком круге случаев «пеоническое» строение классического 4-стопного хорея непременно должно учитываться. Это те случаи пропуска слога в хорее, которые Шенгели рассматривает как «леймы в двусложных размерах» (в иной терминологии — дольники на двусложной основе):

А у нас ∧ тишь да гладь,
Божья благодать.
А у нас ∧ серых глаз
Нет приказу подымать.

(*А. Ахматова*)

Аналогично звучит частушечный стих («Я и так, я и сяк, и таким манером...»), считалочный стих («Раз, два, три, четыре, лисе избу становили...») и их литературные имитации: «Одинок месяц плыл, зыбляся в тумане...» (Дельвиг), «Ни кола ни двора, зипун — весь пожиток...» (Никитин), «Эти белые березы хороши. Хороши» (Бальмонт), «Год один, год другой, но забыть не вправе Годонин под горой, город на Мораве...» (Гудзенко), «Первый класс, первый класс, сколько лодырей у вас?..» (Маршак). Во всех этих примерах хореическая основа ритма, действительно, ощутима; но создание дольника на этой основе было возможно именно потому, что в этом хореическом ритме доминантами являются не одни лишь безударные слоги на слабых местах, но и ударный слог на сильном месте II стопы; важность этой тонической доминанты для данного ритма явствует из того, что ее наличие позволяет даже нарушать доминантность безударных слогов и вводить такие строчки, как «*Лисе* избу становили», «*Зипун* — весь пожиток». Достаточно представить себе перечисленные примеры переведенными из хорея в ямб — размер, где тоническая доминанта на II стопе не стала канонической,— и звучание их сразу сделается странным и неестественным.

Именно по образцу таких стихов Квятковский и за ним Пяст предложили интерпретировать тактовик (или ударник) в целом как стих на основе четырехсложного ритма. Насколько это оправданно, решать преждевременно. К тактовикам Блока или Луговского с их преобладанием 2-сложных интервалов над 3-сложными такая интерпретация явно подходит хуже, к тактовикам Рождественского с их преобладанием 3-сложных интервалов — лучше. Может быть, когда-нибудь можно будет четко разделить «тактовик на 3-сложной основе» и «тактовик на 4-сложной основе», как мы отделили (§ 99—100) «дольник на 3-сложной основе» от «дольника на 2-сложной основе» морских баллад Багрицкого и блоковских переводов из Гейне. Но сейчас тактовик еще слишком мало разработан русскими поэтами, и материал для таких классификаций недостаточен.

§ 144. Итак, пеоны и тактовики записываются в схеме с помощью трех знаков: —, ◡, ×; двусложные и трехсложные размеры — с помощью двух знаков: ◡, × и ◡, —; но во всех случаях конец стиха бывает отмечен появлением нового знака, константного ударения: $\acute{-}$. Роль его очевидна: оно является сигналом стихораздела. В других

языках константа, отмечающая стихораздел, может стоять не перед ним, а после него. Схема русского хорея:

×◡ ×◡ ×◡ ⏓(⌒),

схема чешского или эстонского хорея:

⏓◡ ×◡ ×◡ ×(⌒).

Но не может ли существовать стих без этой константы, стих, построенный на одних лишь доминантах и тенденциях и изобразимый с помощью двух знаков от начала до конца?

Именно таков английский ямб, подробно исследованный в последнее время М. Тарлинской (см. особенно № 137 а; ср. М. Гаспаров, № 42). Если схема русского ямба:

×× ◡× ◡×◡×◡⏓ (⌒),

то схема английского или немецкого ямба:

×— ◡— ◡— ◡— ◡— (⌒)

или даже:

×—×—×—×—×—(⌒)

Под влиянием английского и немецкого стиха пропуски ударений на константе мужских стихов драматического 5-стопного ямба изредка появлялись и в русской романтической и послеромантической поэзии («Чтобы меня оставила в покое Семья убитого.— Ну, то-то *же...*» — у Пушкина; список примеров у Тарановского, № 122, стр. 8—10). Вот малоизвестный образец — перевод П. Плетнева из «Ромео и Юлии» («Северные цветы», 1828, стр. 194, 198):

Кто ранен не бывал, над язва*ми*
Тот насмехается. Но тише! что
За свет внезапно здесь в окне блеснул?
То свет востока: Юлия есть солнце —
Взойди, о солнце красоты; затми
Сияние луны ревнивой; ты,
Хоть только служишь ей, прекрасне*е*
Ее, и при твоем она явленьи
Уж мучится досадой и бледнеет...
...Преграде каменной не удержать
Ее,— любовь на все отважит*ся*,
Что может сделать,— так и родствен*ники*
Твои остановить меня не могут.

Под тем же влиянием немецкого стиха на сто лет раньше сочиняли первые (или почти первые) русские ямбы и хореи Э. Глюк и И. Паус:

Тое случилося, жених то чювство*вал*:
Супружница ему от бога прилаганна.
Велми я радостен, когда сие внимал,
С нею же честь ему и радость дарованна...

(*И. Паус.* Свадебные стихи А. А. Головину)

Эти нарушения константы остались метрическими раритетами. Но был и другой, более употребительный тип русского бесконстантного стиха, развившийся из хорея и ямба с нерифмованным дактилическим окончанием. Дело в том, что последний слог нерифмованного дактилического окончания в русском стихе легко приобретает сверхсхемные ударения, т. е. фактически является произвольно-ударным; многочисленные примеры этого будут показаны в следующей главе. Опираясь на это сверхсхемное ударение, некоторые поэты позволяли себе пропускать предыдущее схемное ударение — на константном месте.

В 4-стопном хорее с дактилическим окончанием это впервые сделал Херасков (А. Астахова, № 4, стр. 61), допускавший в «Бахариане» наряду со стихами типа «Повесть шуточную, вредную» и «Тамо важен, тут забавен был» также и стихи типа «Издаю в свободные часы», а за ним последовал Лермонтов в «Песне Ингелота» из «Последнего сына вольности»:

× ◡ × ◡ × ◡ × ◡ ×
Тридцать юношей сбираютс*я*,
Месть в душе, в глазах отчаянь*е*...
Ночи мгла спустилась *на* ¯холмы,
Полный месяц встал, и юно*ши*
В спящий стан врагов являютс*я*.
На щиты склонясь, варяги спят,
Луч луны играет *по* кудрям...

В 5-стопном ямбе с дактилическим окончанием это впервые сделал Фет, переводя немецкие и латинские ямбические триметры, а за ним последовал В. Иванов в «Тантале» (подробный разбор этих интересных экспериментов

сделан нами в другом месте — см. М. Гаспаров, № 35):

×× ◡× ◡× ◡× ◡× ◡×

Встань, Солнце, из-за гор моих! Встань *о*зарить
Избыток мой и вознесенный мой престол,
Мой одинокий, и сады моих долин!
Встань, око полноты моей, и свето*чем*
Уснувший блеск моих сокровищ *раз*буди,
И слав моих стань зеркалом в поднебе*сьи*,
Мой образ-Солнце!

Этот размер не привился в переводах триметра: слуху, привыкшему к константному стиху, он явно казался слишком неустойчивым. Но он имел любопытный аналог — 8-стопный хорей с цезурой, членящей стих на два полустишия, из которых первое имеет ударную константу, а второе, конечное, не имеет. Такой стих с константой, отодвинутой с конца в середину стиха, по-видимому, воспринимается легче: А. Артюшков, не признававший бесконстантного ямба В. Иванова, пользовался таким наполовину бесконстантным хореем в переводе «Ночного бдения в честь Венеры»:

×◡ ×◡ ×◡ –́⌒ | ×◡́ ×◡ ×◡ ×

Нимф сама богиня к роще посылает мирто*вой*:
«Нимфы, в путь! свой лук оставив, праздник праздну*ет* Амур».
Мальчик — спутник юным девам! но никак не верит*ся*,
Что Амур от дел свободен, если стрелы он несет...
Как ни обнажай Амура, сильно он во*ор*ужен.

Этими малоизвестными примерами можно закончить обзор отступлений от обычных типов сочетания констант, доминант и тенденций в русских силлабо-тонических размерах.

§ 145. *Заключение.* 1) Тактовик — реально существующий вид русского стиха, более свободный, чем дольник, но более упорядоченный, чем акцентный стих.

2) Тактовик — это стих, в котором объем безударных интервалов между иктами колеблется в диапазоне трех вариантов: обычно 1—2—3 слога. Пропуски ударений на иктах редки. Зато в 3-сложных интервалах часты избыточные ударения на среднем слоге.

3) Тактовик различается по длине стиха: 2-иктный, 3-иктный, 4-иктный (и т. д.). Общая ритмическая тенденция его строения: чем ближе стих к началу строфы и чем ближе междуиктовый интервал к началу стиха, тем интервалы длиннее и тем больше в них избыточных ударений; и наоборот. Аналогичная тенденция в отношении длины интервалов известна в дольнике, аналогичная тенденция в отношении полноударности — в двусложных размерах.

4) Тактовик развился из расшатанного дольника символистов, оформился в самостоятельный размер в 1920-х годах (главным образом, у конструктивистов), из современных поэтов им пользуется чаще всего Р. Рождественский. У Р. Рождественского в тактовике заметно уменьшается частота 2-сложных интервалов (слабеет анапестический ритм) и увеличивается частота 3-сложных интервалов, особенно с избыточными ударениями (усиливается хореический ритм).

5) Несмотря на это усиление хореического ритма в тактовике, в основе своей он остается ближе к трехсложным, чем к двусложным, размерам, потому что опорой его ритма являются не безударные доминанты, как в двусложных, а ударные, как в трехсложных размерах.

Глава восьмая

ТАКТОВИК В НАРОДНОМ СТИХЕ И ЕГО ЛИТЕРАТУРНЫХ ИМИТАЦИЯХ

Из-за необходимости сократить объем книги эта глава печатается в виде тезисов и таблиц. Более подробное изложение см. в нашей статье в кн. «Теория стиха» (сб. 2), готовящейся к печати.

§ 146. Проблема метрики русского народного стиха — одна из наиболее запутанных в стиховедении (М. Штокмар, № 170). Существуют, как известно, три основные теории: а) «стопная» теория: русский стих — силлабо-тонический, мерой стиха являются стопы — хореи, хореи в сочетании с дактилями и т. п. (Тредиаковский — Гильфердинг); б) «тоническая» теория: русский стих — равноударный, мерой стиха является постоянное количество ударений, количество же безударных между ними метрически безразлично (Востоков — Потебня); в) «музыкальная» теория: русский стих — равнодолготный, мерой стиха является напев, под который подводятся все слоги текста, вне напева стих не существует (Корш — Квятковский).

§ 147—148. «Музыкальная» теория, по-видимому, похоронена критикой М. П. Штокмара (№ 170); «тоническую» развивал сам Штокмар (№ 170, 171); «стопную» обновили Н. С. Трубецкой (№ 223, 224) и Р. Якобсон (№ 199, 201). Эту последнюю теорию мы и намерены подкрепить привлечением большого статистического материала.

§ 149. Материалом были взяты печатные тексты фольклора, которые могли оказывать влияние на первых поэ-

тов, вводивших имитации народного стиха в литературу,— без обращения к реальному звучанию былин и песен, их напеву и пр. Литератор XIX—XX вв. знакомился с фольклором, как правило, не на слух, а по книге. Таким образом, действительным предметом разбора является не «метрика народного стиха», а «метрика записей и имитаций народного стиха».

§ 150. Для 3-иктного стиха с дактилическим окончанием были взяты: а) 50 былин из сб. А. Гильфердинга (1873): № 2, 3, 8, 9 (П. Калинин), 45—48 (Н. Прохоров), 69—72 (А. Сорокин), 73, 74, 79, 81, 84, 87 (Т. Рябинин), 120, 121, 125, 129 (В. Щеголенок), 148—151 (А. Чуков), 156—159 (И. Касьянов), 170, 171, 173, 175 (Ф. Никитин), 196, 198, 199, 201 (И. Захаров), 219, 222, 223, 225 (И. Сивцев-Поромской) — с напева, 91, 92, 94, 96 (К. Романов), 138—141 (Д. Сурикова) — с диктовки; б) 5 былин от тех же сказителей из сб. П. Рыбникова (изд. 1909—1910 гг., № 3, 4, 9, 43, 179, с диктовки); в) 10 былин из сб. Кирши Данилова (изд. 1958 г., № 1, 3, 6, 11, 15, 18, 23, 24, 47, 49); г) 45 песен из сб. М. Чулкова (изд. 1913 г., I, № 122, 124, 131, 132, 134—136, 139—144, 146, 147; II, № 121, 126, 128—130, 132—136, 138, 142—144, 149; III, № 52, 57, 58, 63, 64, 68, 75, 76, 80, 81, 93, 95, 98, 102, 149); д) духовные стихи из сб. П. Бессонова («Калеки перехожие», 1861—1864, № 84, 103).

Для 3-иктного стиха с женским окончанием: а) крупные исторические песни (Кирша, № 30; Чулков, I, № 23); б) лирические и мелкие исторические песни (Чулков, I, № 138, 145, 168, 172, 174, 190; II, № 122, 124, 140, 145, 148, 153, 162, 174, 177, 188, 192; III, № 60, 79, 89, 94, 101, 107, 125, 174); особо — песня «Птицы» (Гильфердинг, № 62, Чулков, I, № 123); в) духовные стихи (Бессонов, № 29, 50, 325).

§ 151. Наиболее удобной основой анализа этого стиха является схема 3-иктного тактовика (она охватывает 9 клеток «центрального квадрата» в таблице С. П. Боброва, № 17, 131—132). Возможные в ней 9 сочетаний междуиктовых интервалов, варьируемые путем укорочения и удлинения анакрусы, пропусков ударений и сверхсхемных ударений, а также «цезурного» словораздела в середине некоторых вариаций, позволяют учитывать раздельно 23 вариации, условно называемые в дальнейшем «хореи», «анапесты», «дольники» и «(специфические) тактовики».

«Хореи»

(I) «1—1»:	Х 4	В стольном городе во Киеве...
	Я 3	Да солнышко Владимир-князь...
(II) «1—3»:	Х 5	У того ли города Чернигова...
(III) «3—1»:	Я 4	Его дружинушка хоробрая...
(IV) «3—3»:	Х 6	Прямоезжая дорожка заколодела...
	Я 5	Неровные мосты да все сосновые...
	Я 6	Как укатается из глаз да красно солнышко...

«Анапесты»

(V) «2—2»:	Ан	Хорошо государь распотешился...
	Ам	Да все мужики огородники...
	Д	Ай же Вольга Святославгович...
	св. А	Да выходил на крылечко переное...
	«5»	Да кланяется, поклоняется...

«Дольники»

(VI) «1—2»:	«1—2»	Из ручки в ручку подфатывает...
	«1—2» ц.	Да лук-чеснок весь повырвали...
(VII) «2—1»:	«2—1»	Чтобы конь с-под седла не выскочил...
	«2—1» ц.	Илья Муромец сын Иванович...
(VI—VII):	«4»	Как ты ездишь да забавляешься...
	«4» ц.	Как простилася — воротилася...

«Тактовики»

(VIII) «2—3»:	«2—3»	У ласкова князя у Владимира...
	«2—В»	Молодой ты боярской Дюк Степанович...
(IX) «3—2»:	«3—2»	Где-ка складены товары заморские...
	«В—2»	Подороже ходит злата и серебра...
(VIII—IX):	«6»	Не спрашивал бы у тя ни имени...

Все перечисленные сочетания интервалов мы считали нормальными; все строки иного типа (более короткие, более длинные, с нулевыми или 4—5-сложными интервалами) считались аномальными. Абсолютная частота этих вариаций представлена в таблице 1.

§ 152. Выпишем в процентах долю внесхемных «прочих форм» (от всего количества стихов) и долю каждой из четырех групп «схемных форм» (от всего количества схемных стихов, т. е. без «прочих»); мы получим таблицу 2.

§ 153. Все рассмотренные былины можно приблизительно разделить на три типа: а) с резким преобладанием чисто-хореических строк (Т. Рябинин, 79, 74, 87; П. Калинин, 3, 9; А. Чуков, 148—151); б) с приблизительным равнове-

сном строк всех вариаций; обычно на первом месте стоят хореические вариации, на втором чисто-тактовиковые, на третьем анапестические, на четвертом дольниковые; таких былин большинство (Т. Рябинин, 81 84, 73; П. Калинин, 2, 8; И. Сивцев-Поромской, 219, 222, 223, 225); в) с большим количеством аномальных стихов (А. Сорокин, В. Щеголенок, отчасти Ф. Никитин). Условно они могут быть названы: а) упрощенный былинный стих, б) нормальный, или строгий, былинный стих, в) разрушенный былинный стих. Упрощенным можно считать стих, в котором свыше 70% всех нормальных строк — хореи; разрушенным — стих, в котором свыше 30% всех строк — аномальны; остальные тексты можно считать нормальным стихом.

§ 154. Набросок подобной классификации был намечен еще А. Гильфердингом в предисловии к «Онежским былинам» (за ним — В. Жирмунский, № 58, стр. 244—245); но Гильфердинг считал «основным» не наш тип «б», а наш тип «а», хореический. Однако сам Гильфердинг в примечании к былине № 81 свидетельствует, что для певца «настоящий вид» былина имеет в «дактилическом размере» (наш тип «б»), «хореический» же размер (наш тип «а») является «более легким складом», предпочитаемым певцом «от утомления». Действительно, упрощенный хореический размер по своему однообразию более легок для соблюдения, чем обильный вариациями «нормальный» тактовик; упростить же тактовиковую строчку до правильного хорея с помощью восполнительных «да», «ведь», «ли» и пр. не представляет труда. Былины, записанные с напева, дают больше хореических строк, чем записанные с диктовки, именно потому, что сказитель при диктовке обычно опускает восполнительные частицы (отсюда разница показателей по текстам Гильфердинга, Рыбникова и Кирши).

§ 155. Песни здесь и далее обнаруживают гораздо больше тяготения к упрощенным хореическим размерам, чем былины; духовные стихи занимают, по-видимому, промежуточное положение. Тексты с женским окончанием беднее дольниковыми ритмами, чем тексты с дактилическими окончаниями, в которых дольниковым ритмам способствует цезурное членение на симметричные полустишия.

§ 156. Среди хореических строк можно условно выделить короткие (Х 4, Я 3), средние (Х 5, Я 4) и длинные (Х 5, Я 5, Я 6); при дактилических окончаниях учащаются короткие строки, при женских — длинные (компен-

Таблица 1

А) Стихи с дактилическими окончаниями

Вариации	П. Калинин				Н. Прохоров				А. Сорокин			
№ по сборнику	*2*	*3*	*8*	*9*	*45*	*46*	*47*	*48*	*69*	*70*	*71*	*72*
Х 4	36	128	2	138	2	1	—	3	34	27	12	20
Я 3	29	—	—	1	—	—	—	2	6	5	1	2
Х 5	25	50	6	183	8	24	10	32	25	24	25	29
Я 4	12	1	—	5	3	9	4	7	3	5	13	8
Х 6	4	55	7	246	11	4	20	15	26	32	32	35
Я 5	3	1	6	11	10	66	29	72	8	7	7	8
Я 6	1	—	—	—	5	2	2	12	38	14	8	5
Св. ап	2	—	—	—	—	1	1	2	3	2	3	3
Ан	28	1	24	1	2	3	9	8	39	31	10	13
Ам	17	—	21	—	1	15	10	4	3	3	4	7
Д	10	—	10	1	—	—	1	—	6	—	1	1
«5»	—	2	—	3	—	—	—	—	2	—	4	3
Д-к «1—2»	28	—	12	—	2	1	1	3	14	17	6	16
«1—2»ц	12	1	3	—	1	14	2	4	23	23	17	13
«2—1»	31	—	—	1	—	1	1	2	3	2	1	—
«2—1»ц	1	—	2	—	1	—	2	—	3	6	7	2
«4»	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	1	2
«4»ц	2	—	1	—	—	2	2	2	11	10	15	14
Т-к «2—3»	7	1	24	6	17	16	20	8	46	28	33	47
«2—3»	4	—	2	—	2	5	16	6	7	5	3	21
«3—2»	33	—	23	—	10	28	3	30	8	12	16	8
«3—2»	5	—	1	—	—	20	1	26	13	15	10	4
«6»	—	—	1	—	—	3	1	—	—	—	—	—
Прочие	52	15	3	37	7	23	5	36	234	333	190	252
Всего	342	255	149	633	82	238	140	274	520	601	419	513

Т. Рябинин						В. Щеголенок				А. Чуков			
73	74	81	79	84	87	120	121	125	129	148	149	150	151
6	4	5	—	2	—	14	1	—	3	6	16	8	4
—	—	—	—	—	—	4	4	2	—	—	—	—	—
25	73	99	159	29	81	29	11	30	24	130	141	87	157
—	—	2	—	1	—	14	2	3	5	15	14	13	19
18	166	119	287	44	199	35	19	55	37	94	113	83	71
3	—	6	—	5	3	28	20	15	12	27	20	28	42
—	1	1	2	1	1	3	2	4	6	4	4	1	9
—	—	—	—	—	—	2	2	—	2	—	—	—	—
22	3	27	2	5	—	7	3	5	16	3	5	6	2
2	—	3	—	1	—	10	7	3	8	—	4	3	2
19	—	15	—	13	—	10	3	—	4	—	—	2	1
—	—	—	3	—	6	2	1	2	—	—	3	10	—
5	—	8	—	13	—	7	14	8	5	—	—	1	2
10	—	20	—	2	—	15	9	—	2	1	3	2	5
—	—	—	—	—	—	7	4	3	3	1	—	—	1
—	—	—	—	—	—	18	9	3	—	—	—	3	8
—	—	—	—	—	—	1	—	—	1	—	—	—	—
1	—	3	—	—	1	—	3	—	5	—	—	2	2
15	—	59	—	35	—	41	18	39	37	43	31	26	41
3	—	6	—	2	—	3	3	2	10	1	2	4	12
29	1	49	—	15	—	17	13	3	8	1	9	5	3
6	—	7	2	6	—	11	4	3	3	—	1	4	4
—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—
21	24	25	15	8	16	147	66	37	56	10	49	40	21
186	272	454	470	182	306	425	219	217	247	336	415	328	406

Т а б л и ц а 1 (продолжение)

Вариации		И. Касьянов				Ф. Никитин				И. Захаров			
№ по сборнику		155	157	158	159	170	171	173	175	196	198	199	201
	Х 4	11	27	25	15	2	3	—	7	7	7	—	7
	Я 3	—	5	1	8	—	1	—	—	—	1	—	1
	Х 5	33	135	78	58	17	51	8	16	13	8	10	6
	Я 4	4	24	5	19	6	5	2	5	4	4	1	—
	Х 6	40	108	56	83	20	43	12	22	12	24	16	25
	Я 5	6	41	8	35	40	31	31	27	8	4	14	3
	Я 6	—	4	3	7	12	16	15	29	7	4	—	1
	Св. ан	2	—	—	2	1	3	—	1	3	2	—	3
	Ан	7	20	14	20	3	1	—	3	10	18	21	15
	Ам	8	18	1	6	2	—	—	—	3	14	8	3
	Д	2	7	—	5	—	—	—	—	1	4	6	3
	«5»	2	6	6	4	3	3	—	1	1	1	1	—
Д-к	«1—2»	1	8	—	7	2	—	—	—	2	9	4	5
	«1—2»ц	2	6	4	7	2	—	—	1	3	8	3	3
	«2—1»	5	2	—	8	—	1	—	—	—	1	—	—
	«2—1»ц	—	5	—	4	—	—	—	—	1	2	—	—
	«4»	3	1	1	—	—	—	—	1	1	—	2	—
	«4»ц	1	6	4	3	—	—	—	—	—	—	5	—
Т-к	«2—3»	20	61	31	51	14	14	7	19	17	25	33	10
	«2—3»	2	3	2	7	3	4	—	5	1	2	10	3
	«3—2»	35	16	4	17	1	3	—	2	8	6	8	8
	«3—2»	1	10	4	2	1	1	1	—	3	4	3	11
	«6»	1	—	—	—	—	1	—	—	—	1	—	—
	Прочие	10	76	37	80	29	104	38	47	23	52	8	26
	Всего	196	589	284	448	157	285	114	186	128	201	153	133

Н. Сивцев-Поромской				К. Романов				Д. Сурикова			
219	*222*	*223*	*225*	*91*	*92*	*94*	*96*	*138*	*139*	*140*	*141*
1	1	4	8	12	14	26	7	15	12	14	24
1	2	2	2	1	2	2	—	3	3	7	4
12	14	30	52	14	16	32	23	39	35	14	24
—	—	11	17	6	6	13	10	8	16	13	29
19	22	24	36	3	13	6	17	12	13	6	4
6	24	20	28	4	12	13	13	29	12	8	14
2	10	11	7	3	5	9	2	—	2	2	—
5	—	3	10	1	2	3	2	—	2	1	2
20	15	18	43	5	4	9	8	14	6	6	9
4	9	16	22	11	2	20	8	25	16	18	11
1	6	12	6	9	6	22	2	19	20	22	7
3	—	—	2	1	—	1	—	1	—	1	—
2	—	4	16	15	8	21	5	50	26	23	15
6	2	9	26	15	5	16	9	20	19	14	23
2	—	4	1	2	4	6	—	10	6	6	7
3	1	1	6	3	1	1	1	5	—	2	2
—	—	2	—	—	—	—	1	1	—	—	1
3	—	3	3	4	3	5	3	3	1	1	4
27	64	59	112	19	21	46	38	31	22	24	34
4	18	13	53	11	5	4	6	2	4	6	7
10	6	15	16	12	5	17	5	25	19	12	9
1	2	1	9	3	—	3	1	6	4	2	3
—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—
22	17	16	82	50	32	41	33	33	32	28	27
154	214	278	558	204	166	316	194	351	270	228	260

Таблица 1 (окончание)

Вариации	Рыбников					Кирша Данилов				
№ по сборнику	*3*	*4*	*9*	*43*	*179*	*1*	*3*	*6*	*11*	*15*
Х 4	7	6	10	4	11	17	15	9	24	13
Я 3	2	2	2	3	2	5	8	7	6	7
Х 5	21	31	43	34	38	16	25	11	25	18
Я 4	1	3	7	10	10	4	8	5	6	4
Х 6	9	34	47	12	10	10	4	8	28	10
Я 5	5	33	26	19	17	3	3	2	9	7
Я 6	—	—	—	2	—	1	1	—	1	2
Св. ан	—	—	—	1	—	1	2	—	3	3
Ан	10	11	10	5	11	12	10	16	36	13
Ам	14	3	4	12	21	13	8	16	29	7
Д	17	3	7	3	17	18	4	5	9	17
«5»	—	—	1	—	1	1	—	1	1	—
Д-к «1—2»	3	—	5	9	13	17	24	16	18	14
«1—2»ц	13	14	18	8	12	6	17	15	29	15
«2—1»	3	3	5	4	7	10	2	8	11	13
«2—1»ц	2	2	—	1	6	3	4	5	3	—
«4»	—	—	—	—	2	—	1	3	2	—
«4»ц	1	3	4	3	6	7	3	2	5	4
Т-к «2—*3*»	21	17	43	30	48	35	8	15	30	13
«2—3»	2	—	1	3	18	3	1	5	8	4
«3—2»	17	22	12	5	22	14	4	15	32	20
«*3*—2»	5	4	10	—	—	3	1	10	11	9
«6»	—	—	1	—	1	—	—	—	—	1
Прочие	12	41	42	21	19	67	39	26	64	68
Всего	166	232	297	189	292	266	192	200	390	261

Кирша Данилов					Чулков			Бессонов	
18	*23*	*24*	*47*	*49*	*I*	*II*	*III*	*84*	*103*
19	11	27	14	8	124	69	97	20	8
11	8	14	8	3	4	11	3	5	5
14	9	47	43	17	15	25	23	24	23
5	7	25	7	2	4	8	5	7	13
11	6	5	2	11	33	63	54	—	3
—	4	6	3	5	1	18	7	—	2
—	1	—	—	1	—	—	—	—	—
—	1	1	—	1	—	—	—	—	—
9	14	18	3	21	18	29	34	5	5
6	10	17	8	5	8	10	20	8	10
15	4	6	1	—	1	—	—	3	7
2	1	7	—	—	—	—	5	1	—
19	28	39	13	10	3	7	2	2	20
10	4	44	15	14	51	72	54	42	11
14	12	7	5	11	9	12	5	—	1
2	7	3	10	—	39	22	19	2	4
1	1	1	2	—	2	7	9	4	—
4	10	9	7	2	48	38	34	30	19
8	4	22	6	19	7	27	25	2	15
4	4	5	6	2	3	2	6	—	2
10	12	8	1	11	15	22	21	2	2
4	3	5	—	1	5	8	15	1	—
1	—	—	—	—	—	—	—	—	—
68	67	55	18	31	22	59	34	7	35
237	228	371	172	175	412	509	472	165	185

Б) С женским окончанием

Вариации	Исторические песни		Лирические песни	«Птицы»		Бессонов		
	КД	*Ч*	*Ч*	*Ч*	*Г*	*29*	*50*	*325*
Х 4	1	1	10	3	5	6	2	4
Я 3	—	—	1	—	—	2	—	—
Х 5	4	—	30	5	37	37	7	8
Я 4	—	2	2	4	6	10	1	—
Х 6	7	15	201	—	4	20	—	—
Я 5	2	7	82	—	10	40	4	1
Я 6	—	—	—	—	—	1	—	—
Св. ан	—	—	—	—	1	1	—	—
Ан	6	4	19	—	7	13	6	3
Ам	2	5	1	7	12	63	14	10
Д	—	—	—	18	8	14	4	1
«5»	—	—	—	—	—	1	—	—
Д-к «1—2»	4	2	3	4	4	23	18	2
«1—2»ц	—	—	11	—	—	1	1	—
«2—1»	2	—	1	—	1	6	1	3
«2—1»ц	—	—	3	—	—	2	1	—
«4»	—	—	2	6	—	1	1	—
«4»ц	—	—	17	—	—	5	6	—
Т-к «2—3»	11	18	47	21	63	99	20	23
«2—3»	8	2	1	—	10	17	2	5
«3—2»	8	4	23	3	8	27	6	10
«3—2»	1	—	1	2	1	11	2	1
«6»	—	—	—	—	—	2	—	—
Прочие	11	9	152	4	—	66	8	14
Всего	67	69	607	77	177	468	104	85

Таблица 2

Тексты	Вне схем	Хореи	Анапесты	Дольники	Тактовики	Число стихов
П. Калинин	7,5	75	9	7,5	8,5	1379
П. Прохоров	10	54	8	6	32	734
А. Сорокин	50	41,5	11,5	20	27	2053
Т. Рябинин	6,5	76,5	6,5	3,5	13,5	1870
В. Щеголенок	28	48,5	9,5	15	27	1108
А. Чуков	8	81,5	2	2,5	14	1485
И. Касьянов	13,5	65	8,5	6	20,5	1517
Ф. Никитин	30	82	2	1,5	14,5	742
И. Захаров	18	38	21	10	31	615
И. Сивцев-Поромской	11,5	35,5	16	9	39,5	1204
К. Романов	18	40	15	18	27	880
Д. Сурикова	10,5	37	17,5	24,5	21	1109
Всего:						
а) *с дактилическим окончанием*						
Гильфердинг	18,5	59	10	9,5	26,5	14696
Рыбников	11,5	44,5	14,5	14	27	1176
Кирша Данилов	20	34	19	28	19	2492
Песни	8	44	10	34	12	1393
Духовные стихи	12	35,5	12,5	44	8	350
б) *с женским окончанием*						
Исторические песни	14,5	33,5	14,5	7	45	136
Лирические песни	25	72	4	8	16	607
Духовные стихи	13,5	25	23	12,5	39,5	657

сация длины стиха). Отношение короткие: средние: длинные в песнях с дактилическим окончанием — 52:17:31, с женским — 3:10:87; в духовных стихах с дактилическим окончанием — 34:61:5, с женским — 10:44:46.

§ 157. Ритмические вариации хорея по выборкам из текстов Кирши, Гильфердинга и Чулкова даны в таблицах 3—4.

§ 158 — 159. Ритмические вариации дольника (в скобках — соотношение цезурных и бесцезурных строк) даны в таблице 5.

§ 160—161. Ритмические вариации чисто-тактовиковых форм (по соотношению строк с удлиняющимися и укорачивающимися, с неполноударными и полноударными интервалами) даны в таблице 6.

Таблица 3

Ударения на стопах	Тексты			Ударения на стопах	Тексты		
	Кирша Данилов	Гильфердинг	Чулков		Кирша Данилов	Гильфердинг	Чулков
4-ст. хорей				*6-ст. хорей*			
1, 2, 3, 4	16	27	30	1, 2, 3, 4, 5, 6	—	9	3
1, 2, —, 4	27	94	42	1, 2, 3, 4, —, 6	3	21	6
1, —, 3, 4	7	5	1	1, 2, —, 4, 5, 6	2	10	4
—, 2, 3, 4	60	69	94	1, 2, —, 4, —, 6	2	93	7
—, 2, —, 4	47	102	118	—, 2, 3, 4, 5, 6	5	20	6
5-ст. хорей				—, 2, 3, 4, —, 6	23	138	28
1, 2, 3, 4, 5	7	20		—, 2, —, 4, 5, 6	7	45	28
1, 2, 3, —, 5	10	42		—, 2, —, 4, —, 6	40	242	65
1, 2, —, 4, 5	2	4		—, 2, 3, —, 5, 6	1	—	—
1, —, 3, 4, 5	5	10		1, —, 3, —, 5, 6	4	—	—
1, —, 3, —, 5	27	46		1, —, 3, 4, —, 6	—	3	—
—, 2, 3, 4, 5	36	45		1, 2, 3, —, —, 6	—	1	—
—, 2, 3, —, 5	115	159		1, 2, —, —, 5, 6	—	—	1
—, 2, —, 4, 5	16	17		—, —, 3, —, 5, 6	3	2	—
1, —, —, 4, 5	2	—		—, 2, —, —, 5, 6	1	—	2
				—, 2, 3, —, —, 6	1	4	—

Таким образом, (а) цезурная двучленность в народном стихе с его дактилическим окончанием выражена сильнее, чем в литературном; (б) сочетания интервалов «1 — 2», «2 — 3» преобладают над сочетаниями «2 — 1», «3 — 2»: объем междуиктового интервала к концу стиха как бы стремится увеличиваться, между тем как в литературном дольнике и тактовике ритмическая тенденция была обратная.

§ 162. Для 2-иктного стиха материалом были взяты былины (Гильфердинг, № 283, 303 и Кирша, № 2, 4, 5) и духовный стих (Бессонов, № 123). Вот распределение вариаций интервала в этих текстах (см. табл. 7).

Преобладающим является 2-сложный интервал; по-видимому, это специфическая ритмическая тенденция народного тактовика (ср. теоретические данные и показатели литературного стиха в § 136).

§ 163. Для 4-иктного стиха материалом был взят духовный стих о Лазаре (Бессонов, № 24) и две группы песен по Чулкову: (А) I, 196; II, 184, 194, 195; III, 82 и (Б) I, 125—127, 129, 133, 169, 180, 182; II, 131, 187, 198;

Таблица 4

Тексты	Стопы					
	I	II	III	IV	V	VI
4-ст. хорей						
Кирша Данилов	32	95,5	53	100		
Гильфердинг	42,5	96	34	100		
Песни	25,5	99,5	45,5	100		
Литературный хорей XVIII в.	63,3	89,5	54,8	100		
Литературный хорей XIX в.	54,3	98,8	46,4	100		
5-ст. хорей						
Кирша Данилов	34	77	88,5	42,5	100	
Гильфердинг	35,5	83,5	94	28	100	
«Вавила и скоморохи»	39,2	100	82,5	23,5	100	
Литературный хорей до 1850 г.	63,1	84,0	84,6	55,8	100	
Литературный хорей с 1850 г.	47,5	94,5	88	46,2	100	
6-ст. хорей						
Кирша Данилов	10	96	40,5	93	20	100
Гильфердинг	23	99,5	34	98,5	15	100
Песни	14	100	29	99,5	28,5	100
Литературный хорей (Полонский)	43,7	99,7	42,1	99,3	30,1	100

Таблица 5

Тексты	Форма			Число стихов
	«1—2»	«2—1»	«4»	
Литературный дольник	(35:65)	(16:84)	(61:39)	
Кирша Данилов	65,5% (50:50)	23% (17:83)	11,5% (87:13)	561
Гильфердинг	67% (69:31)	20% (33:67)	13% (77:23)	1147
Рыбников	65% (68:32)	22% (33:67)	13% (90:10)	147
Чулков (дактилические окончания)	43% (94:6)	25% (76:24)	32% (87:13)	434

III, 117, 128. Этот стих состоит из двух полустиший, подобных 2-иктному стиху; последний икт может быть безударным («Как во славном было городе / во Вастракапи: // Проявился тут детинушка/ незнаем человек...»). Для краткости покажем лишь распределение интервалов (I, II и III) по длине (в процентах) (см. табл. 8).

Таблица 6

Тексты	«2—3», «2—В» : «3—2», «В—2»	«2—3», «3—2» : «2—В», «В—2»
Кирша Данилов	54 : 46	76,5 : 23,5
Рыбников	65 : 35	85 : 15
Гильфердинг	68 : 32	80 : 20
Песни (дактилические окончания)	45 : 55	75 : 25
Духовные стихи (женские окончания)	75 : 25	83 : 17

Таблица 7

Интервалы	Кирша Данилов			Бессонов	Гильфердинг	
	2	4	5	123	283	303
1	13	41	73	—	1	3
2	101	46	100	63	77	156
3	54	23	29	22	5	32
В	15	3	13	19	4	10
Прочие	17	15	23	16	2	3
Всего	200	128	238	120	89	204

Таблица 8

Длина интервалов	«Лазарь»			Песни «А»			Песни «Б»		
	I	II	III	I	II	III	I	II	III
1 слог	14,1	23,9	13,2	13,7	5,0	24,5	5,8	4,0	18,7
2 слога	65,8	48,0	62,9	46,7	64,1	56,8	24,7	47,8	33,6
3 слога	17,8	21,1	21,5	38,9	25,1	16,5	65,8	44,2	47,1
Прочие	2,3	7,0	2,4	0,7	5,7	2,2	3,7	4,0	0,6
Число стихов	213			139			295		

Средняя длина I, II и III интервалов для «Лазаря»: 2,04—1,97—2,08; для песен «А»: 2,25—2,22—1,93; для песен «Б»: 2,63—2,42—2,29 слога. В «Лазаре» господствует тенденция к симметрии полустиший, в песнях намечается тенденция к облегчению конца стиха (она же видна в том, что пропуск ударения на последнем икте в «Лазаре» дает 24%, а в песнях 28 и 31%).

§ 164—166. Многообразие ритмических вариаций народного тактовика определяло многообразие имитаций народного стиха в русской поэзии XVIII — XX вв. Поначалу обычно поэт брал какую-либо одну из вариаций тактовика и канонизировал ее. Так из хореических (и родственных им ямбических) размеров были канонизованы 4-стопный хорей с дактилическим окончанием («Илья Муромец» Карамзина, «Бова» Пушкина и т. д.), 6-стопный хорей с различными окончаниями (Мерзляков и др.), 3-стопный ямб с дактилическим окончанием («Весною степь зеленая...» Кольцова, отсюда «Зеленый шум» и «Кому на Руси жить хорошо» Некрасова); из анапестических — 3-стопный анапест с дактилическим окончанием («Оседлаю коня, коня быстрого...» Кольцова); из дольниковых — «кольцовский пятисложник» («Что, дремучий лес, Призадумался...»). Отчасти этот материал уже исследован (В. Жирмунский, № 58, стр. 249—256; М. Штокмар, № 172, стр. 289—308; А. Астахова, № 4; К. Тарановский, № 122; С. Рейсер, № 111, 111а; Д. Бейли, № 193).

§ 167. Параллельно с этими упрощенными имитациями появляются и развиваются имитации более сложные и богатые вариациями тактовика. Были обследованы следующие тексты: 1) «Повесть о Горе и Злочастии», XVII в.; 2) А. Сумароков, «Хор ко превратному свету», 1763; 3) А. Востоков, переводы из сербских песен и др. стихи, 1812—1827 гг. («А» — с дактилическим, «Б» — с женским окончанием; подробнее см. М. Гаспаров, № 41б); 4) А. Пушкин, «Песни западных славян» (П), «Сказка о рыбаке и рыбке» (С) и несколько отрывков (О), конец 1820-х — 1830-е годы; 5) М. Лермонтов, «Песня про царя Ивана Васильевича...», 1837 г.; 6) А. К. Толстой, стихотворения 1850-х годов; 7) Н. Огарев, «С того берега», 1858 г.; 8) Н. Минский, «У отшельника», 1896 г.; 9) С. Бобров, переложение «Песни о Роланде» (кантилены 1—2), 1935 г.; 10) Н. Заболоцкий, «Исцеление Ильи Муромца», ок. 1950 г.; 11) Л. Тимофеев, переложение «Слова

Таблица 9

Вариации	«Горе-злочастие»	Сумароков	Востоков А	Востоков Б	Пушкин П	Пушкин О	Пушкин С	Лермонтов	А. К. Толстой	Огарев	Минский	Бобров	Заболоцкий	Тимофеев	Сельвинский
Х 4	28	6	8	—	—	—	—	42	57	13	12	—	—	74	5
Я 3	7	—	2	—	—	—	—	1	2	—	1	—	—	6	—
Х 5	39	36	27	40	216	33	50	49	19	6	9	64	8	60	53
Я 4	23	—	17	16	1	—	—	—	—	—	6	2	—	17	7
Х 6	12	—	20	15	12	2	3	7	4	—	—	8	1	23	19
Я 5	7	—	10	23	2	—	2	—	—	—	—	1	—	10	2
Я 6	6	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—
Св. ан	4	—	—	1	—	—	—	—	1	—	1	3	—	—	—
Ан	62	—	59	90	207	24	53	120	41	37	104	90	94	68	33
Ам	37	2	36	46	6	3	12	5	5	—	43	9	—	24	7
Д	4	11	8	3	2	—	—	—	1	—	1	7	—	11	3
«5»	—	—	—	1	1	—	—	2	—	—	—	—	1	—	—
Д-к «1—2»	20	2	29	57	41	5	18	19	8	5	20	49	2	49	23
«1—2» ц.	14	—	20	7	27	3	5	89	28	18	83	25	30	48	27
«2—1»	13	—	17	10	23	2	18	6	22	6	35	79	—	41	14
«2—1» ц.	10	—	4	—	1	—	—	21	11	8	23	10	2	21	6
«4»	—	—	2	—	—	—	—	—	9	1	—	3	—	2	—
«4» ц.	17	—	—	3	—	1	—	46	23	5	19	5	4	15	6
Т-к «2—3»	25	16	42	56	52	11	14	22	4	3	8	25	10	27	54
«2—3»	10	2	12	9	16	2	3	12	3	—	3	5	1	21	9
«3—2»	23	17	48	59	55	7	9	29	12	3	13	26	5	27	16
«*3*—2»	8	—	13	28	11	2	4	14	2	—	4	9	—	14	3
«6»	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3
Прочие	92	—	21	22	49	8	14	22	13	19	10	51	—	57	4
Всего	451	92	396	486	722	103	205	505	265	124	395	475	158	616	294

о полку Игореве», 1953 г.; 12) И. Сельвинский, «Три богатыря», 1960-е годы (по журналу «Октябрь», 1963, № 5, за вычетом двух вставных «старин гусляра»). Отдельные строки-вставки, написанные другими размерами, в подсчет не вошли (см. табл. 9, 10).

Из ритмических особенностей отдельных стиховых форм укажем лишь на ритм пятистопного хорея в пору его первого освоения (см. табл. 11).

Видно, что хорей Востокова и Пушкина по своему строению гораздо ближе к хорею последующего, «послелер-

Таблица 10

Тексты	Вне схем	Формы				Число стихов
		Хорей	Анапест	Дольник	Тактовик	
«Горе-Злочастие»	20,5	33	29	20	18	451
Сумароков	—	46	14	2	38	92
Востоков «А»	5,5	22,5	27,5	19,5	30,5	396
Востоков «Б»	4,5	20	30,5	16,5	33	486
Пушкин	7,0	33,5	32	15	19,5	1030
Лермонтов	4	20	25,5	36,5	18	505
А. К. Толстой	5	32,5	19	40	8,5	265
Огарев	15,5	18	35	41	6	105
Минский	2,5	7,5	38,5	46,5	7,5	395
Бобров (1—2 кантилены)	11	18	26	40,5	15,5	475
(весь текст)	17,5	22	25	26,5	26,5	2182
Заболоцкий	—	6	60	24	10	158
Тимофеев	9	34	18	32	16	616
Сельвинский	1,5	30	16	26	28	294

Таблица 11

Тексты	Стопы				
	I	II	III	IV	V
Чистый 5-ст. хорей до 1850 г.	63,1	84,0	84,6	55,8	100
Востоков	36	93,5	88,5	37	100
Пушкин	42,5	97	84,5	40,5	100
Чистый 5-ст. хорей после 1850 г.	47,5	94,5	88	46	100

монтовского» периода, чем к хорею их предшественников и даже младших современников.

§ 168—173. Соответствие стиха тактовиковой схеме — отличное, аномальные строки учащаются только в плохо записанном «Горе», у Огарева и у экспериментатора Боброва. Но интересна эволюция соотношения хореических, анапестических, дольниковых и чисто-тактовиковых стихов (Х, А, Д, Т) в последовательности имитаций. В подлинном народном стихе, как мы видели, эти формы от самых частых к самым редким располагались в последова-

тельности Х, Т, А, Д. Эта ведущая роль хорея сохраняется в «Горе» (Х, А, Д, Т) и у Сумарокова (Х, Т, А, Д). Но Востоков отстраняет хорей и выдвигает на ведущее место «общий знаменатель» всех этих форм — чистые тактовики (Т, А, Х, Д). Пушкин идет еще дальше и заменяет одну ведущую форму тонким равновесием двух ведущих форм — 10-сложных хореев и анапестов (Х-А, Т, Д). Это не привилось: Лермонтов вновь выдвигает одну ведущую форму, но на этот раз (под влиянием уже разработанного в поэзии «пятисложника») — дольники (Д, А, Х, Т). Этот тип стиха получает развитие в двух направлениях: или вслед за дольниками усиливаются хореи (А. К. Толстой — Д, Х, А, Т, за ним Тимофеев — Х, Д, А, Т), или вслед за дольниками усиливаются анапесты (Огарев и Минский — Д, А, Х, Т, Заболоцкий — А, Д, Т, Х с резким преобладанием анапеста); от этого же типа стиха отправлялся Бобров в начале «Песни о Роланде» (Д, А, Х, Т), но кончил тем, что пришел к почти идеальному равновесию всех четырех форм (Д-Т-А-Х). Наконец, Сельвинский резко рвет с этой литературной традицией и возвращается к народному преобладанию хореев и чистых тактовиков (Х, Т, Д, А) — круг развития тактовиковых имитаций народного стиха завершен. (О ритмике отдельных образцов этих имитаций см. Н. Трубецкой, № 224; Б. Томашевский, № 147; Б. Ярхо, № 182; М. Гаспаров, № 41 б; В. Жирмунский, № 61; М. Штокмар, № 172; и особенно С. Бобров, № 15 — 20, и А. Колмогоров, № 87.)

§ 174. Неожиданное сходство метрики народного тактовика и современного тактовика наводит на аналогии несколько натянутые, но довольно любопытные. В досиллабо-тоническую эпоху (XVII в.) русская поэзия знала 4 типа стиха: а) молитвословный (или «кондакарный») стих акафистов и других песнопений, без ритма и рифмы; б) народный напевный стих — тактовик, разобранный выше; в) народный говорной стих, «раешник»; г) силлабический стих. В послесиллабо-тоническую эпоху (XX в.) русская поэзия знает 4 основных типа несиллабо-тонического стиха: А) дольник Блока и др., Б) тактовик Луговского и др.; В) акцентный стих Маяковского и др.; Г) свободный стих без ритма и рифмы в «Александрийских песнях» Кузмина и др. Нельзя ли заметить сходство между некоторыми из этих досиллабо-тонических и послесиллабо-тонических типов стиха, а именно: а — Г, б — Б, в — В, г — А?

(Самым натянутым кажется последнее сопоставление между силлабическим стихом и дольником; по ср. К. Тарановский, № 128, стр. 187—189; П. Бицилли, № 13, стр. 13—64; и выше, § 96.) Ограничимся постановкой этого вопроса.

§ 175. *Заключение.* 1) Тактовик, т. е. тонический стих с междуиктовыми интервалами, колеблющимися в диапазоне 1 — 2 — 3 слога, не является изобретением XX в.: этот размер широко употребителен уже в народном творчестве. 2) Наиболее обычен здесь 3-иктный стих (с 2-сложными, по большей части, анакрусой и окончанием), реже — 2-иктный стих и 4-иктный стих (делимый цезурой на два 2-иктных полустишия). 3) Ритмические вариации тактовика могут совпадать по звучанию с хореем (и ямбом), с анапестом (и другими трехсложными размерами), с дольником или быть специфичными для тактовика; в 3-иктном стихе они обычно встречаются с убывающей частотой Х, Т, А, Д. Кроме того, обычна примесь стихов аномальных, внесхемных (чаще всего не свыше 15—20%). 4) Дольниковые и чисто-тактовиковые вариации 3-иктного народного стиха имеют ритмическую особенность, отличающую их от литературного дольника и тактовика: второй междуиктовый интервал в них стремится быть не короче, а длиннее первого. 5) В былинном тактовике можно различить 3 типа: нормальный, упрощенный и расшатанный. В упрощенном стихе повышен процент хореических вариаций, а в расшатанном — процент внесхемных вариаций. Упрощенный стих подал повод для «стопной» концепции народного стиха, расшатанный стих — для «чисто-тонической» концепции. 6) Литературные имитации народного стиха в XVIII — XIX вв. по большей части канонизировали одну из ритмических вариаций тактовика (4-стопного и 6-стопного хорея, 3-стопного ямба, 3-стопного анапеста, цезурованного дольника). Более свободная и полная имитация (Сумароков — Востоков — Пушкин — Лермонтов — и т. д.) разрабатывала раздельно тактовик с женским и с дактилическим окончанием, причем на первый влияла тенденция к десятисложному изосиллабизму (от сербского стиха), а на второй — тенденция к цезуре и двучленности (от «кольцовского пятисложника»).

Глава девятая

ВОЛЬНЫЙ ХОРЕЙ И ВОЛЬНЫЙ ЯМБ МАЯКОВСКОГО

§ 176. *Проблема.* До самого недавнего времени в русском стихотворении был употребителен расплывчатый термин «стих Маяковского». Само по себе это выражение, бесспорно, имеет право на существование, — ничуть не меньше, чем выражения «стих Пушкина» или «стих Лермонтова». Но значения таких выражений лежат не в области стиховедения, а в области поэтики и стилистики. «Евгений Онегин» написан «пушкинским стихом» — это никак не стиховедческая характеристика предмета. А именно на таком уровне находились почти все высказывания о метрике Маяковского, исходившие из суммарного понятия «стих Маяковского» и лишь пытавшиеся разнообразить его оговорками об «амфибрахической основе» или «хореической основе» ритма того или иного произведения (см., например, № 1, 53 а, 54, 78, 84 а, 173), причем понятие «ритмической основы» обычно не уточнялось.

Только применение точных методов количественных характеристик в стихосложении позволило за последние 10 — 15 лет дифференцировать понятие «стих Маяковского» и плодотворно рассматривать его метры и размеры порознь. В соответствии с этим и мы в настоящем исследовании уже не раз обращались к материалу Маяковского и при рассмотрении силлабо-тонических хореев, и при рассмотрении 3- и 4-иктных дольников, и при рассмотрении 2-иктных тактовиков. Размеры более сложного строения,

чем силлабо-тоника, дольники и тактовики, предстоят нашему рассмотрению в следующей главе, посвященной акцентному стиху. Но прежде чем перейти к этому материалу, предстоит выделить еще одну группу текстов Маяковского: его вольный силлабо-тонический стих.

В русском стиховедении вольным стихом принято называть стих из одинаковых стоп, но с разным числом стоп в строках — т. е., выражаясь строже, стих с правильной периодичностью сильных мест внутри стихов и с неправильной периодичностью стихоразделов между стихами. В классической русской поэзии разрабатывался, как известно, лишь один вид вольного стиха — вольный ямб басен, комедий и элегической лирики (см. Л. Тимофеев, № 141; М. Штокмар, № 168; Г. Винокур, № 27). Опыты других размеров в вольном стихе были раритетами.

У Маяковского впервые в русском стихе наряду с вольным ямбом появляется вольный хорей. Своеобразие этого ритма в системе размеров, которыми пользовался Маяковский, давно было замечено исследователями. Г. Шенгели прямо писал (о поэме «Владимир Ильич Ленин»): «Многие части этой поэмы написаны многостопным хореем, рассеченным на смысловые отрезки, печатаемые, как обычно у Маяковского, отдельными «строчками», «лесенкой»...» (№ 164, стр. 103). Сходным образом выражался и Б. Томашевский: «Характерны для Маяковского и стихи, состоящие из «длинных» хореев, которые содержат в одном стихе 5 стоп, в другом — 6 и иногда доходят и до 8... Такой хореический стих с неопределенным количеством стоп (но обыкновенно стихи длинные, так что даже трудно иначе, как по пальцам, считать) — типичный размер Маяковского. Изредка такую же форму Маяковский придает и ямбам...» (№ 151, стр. 184 — 185, с примерами из стихотворений «Сергею Есенину» и «Во весь голос»). Однако большинство исследователей избегали таких обязывающих терминов, как «хорей» и «ямб», применительно к этим стихам и ограничивались упоминаниями о «хореической» или «ямбической» основе этого ритма.

Для того, чтобы внести окончательную ясность в этот вопрос, нам и представляется целесообразным выделить этот размер из метрического репертуара Маяковского и исследовать его в его внутренней самостоятельности.

§ 177. *Материал.* Основным материалом для обследования взят вольный хорей поэмы «Владимир Ильич Ле-

нин» (1924). Эта поэма написана почти исключительно четверостишиями и двустишиями: строфы иной структуры единичны и хорея не включают. Из двустиший выбраны те, в которых оба стиха суть вольные хореи (всего 8 двустиший). Из четверостиший выбраны: а) те, в которых все 4 стиха суть вольные хореи (всего 70 строф); б) те, в которых на 3 стиха хорея приходится 1 стих нехореический (всего 3 строфы); в) из тех, в которых на 2 стиха хорея приходится 2 стиха нехореических — только те, в которых хореические строки следуют подряд, успевая, таким образом, создать хореическую инерцию (тоже 3 строфы: «Его и рай и преисподняя...», «Лоб разбей о камень стенки тесной...», «Были люди — кремень, и эти...»). Таким образом, по «Ленину» учтено всего 320 стихов, из них 311 правильных хореев и 9 «прочих форм».

Дополнительным материалом для обследования вольного хорея взяты следующие произведения: «Про это» (раздел «Прошение на имя») (ПЭ), «Рабочим Курска» (РК) (1923), «Киев» (К), «Юбилейное» (Юб) (1924), «Сергею Есенину» (Ес), «Товарищу Нетте» (ТН), «Разговор на рейде» (Рр) (1926). Принципы отбора были те же. Необходима лишь одна оговорка. Среди вольного хорея Маяковского изредка попадаются одинокие строки ямба (в «Ленине» — один раз: «Идут, железом клацая и лацкая», в «Про это» один раз, в «Рабочим Курска» два раза): такие строки мы не выделяли из общей хореической массы, считая их хореями с надставленной анакрусой. (Ср. хореические строки среди классических ямбов «Необычайного приключения», 1920: «Медленно и верно», «Нас, товарищ, двое».) Однако в стихотворении «Юбилейное» вступительная строфа с ее тремя ямбами подряд из подсчета была исключена; ямбические цитаты «Кто был ничем, тот станет всем» («Рабочим Курска») и «Что с вами днем увижусь я» («Юбилейное») учитывались как «прочие формы» (ср. роль цитаты в строфе «Лоб разбей о камень стенки тесной»); «прочими формами» были сочтены также 3 одностопных ямба в «Рабочих Курска».

Дополнительным материалом для обследования вольного ямба взяты следующие произведения: «Париж — разговорчики с Эйфелевой башней» (П), «Воровский» (В), «Коминтерн» (К) (1923), «Венера Милосская и Вячеслав Полонский» (ВМ) (1927), «Готовься! стой! строй» (ГСС). «Крест и шампанское» (КШ), «Помпадур» (П-р), «Вре-

дитель» (Вр) (1928), «Во весь голос» (ВВГ) (1930). Принципы отбора те же.

§ 178. *Оговорки к интерпретации* — несколько предварительных замечаний.

В вечном вопросе о тонировании и атонировании ударений мы следовали установившейся в русском стихотворении системе: максимум тонирования на метрически сильных местах, минимум — на метрически слабых. Общность этого принципа позволила нам в дальнейшем без риска сопоставить свои данные с цифрами Штокмара, Тарановского и Шенгели по классическому стиху. Более подробное обследование тоники в «Ленине», о котором — ниже, послужит нам дополнительным оправданием. Разумеется, крайности избегались: так, в стихе «Муза это ловко за язык вас тянет» слово «это» считалось неударным. В стихе «Чем вы занимались *до* 17-го года?» «до» считалось ударным. В стихе «И тогда сказал Ильич семнадцатигодовый» в последнем слове мы считали 2 равноправных ударения. В стихе «стрелки компасов крутил магнит» мы условно принимали чтение «ко́мпасов», хотя в стиле речи Маяковского вполне возможно и чтение «компасо́в».

В слове «миллион» и его производных Маяковский допускал два написания: «мильон» и «миллион»,— причем первое по ритму всегда соответствует двум, а второе — то двум, то трем слогам. Принимая во внимание известную орфографическую небрежность рукописей Маяковского и не менее известное рвение корректоров, мы сочли возможным не полагаться на текст и читать это слово, всецело подчиняясь ритму. Так, в следующем четверостишии:

А рядом / поднят ввысь / миллион рабочих рук,
Гудит / сердец рабочий / миллионный стук —
Сбивая / цепь границ / с всего земного лона,
Гудит, / гремит / и крепнет / голос миллионный,—

в первом стихе мы читали «мильон», а во втором и четвертом — «миллионный». Аналогичным образом мы позволили себе читать в 5 слогов слово «революционный» («Но когда революционной тропкой...») в 2 слога — слово «вообще» («Если б коммунизму жить осталось только нынче, Мы вообще бы перестали жить»), в 3 слога — первую

часть шутливого неологизма «перпетуум-Нобиле» («Всемирному перпетуум-Нобиле Пора попробовать подвесть итог»), а сокращение «СССР» читать, то в три, то в четыре слога (ср. «Идемте к нам! К нам, в СССР!» в стихотворении «Париж» и «Но я — поэт СССР — ноблес Оближ!» в стихотворении «Венера Милосская»). Однако в более сложных случаях мы воздерживались от подобных конъектур и относили соответственные стихи в группу «прочих»: например, «Завершается восстанием гнева нарастание» (влияние внутренной рифмы) или «Может, может быть, когда-нибудь дорожкой зоологических аллей» (стих, который может быть одинаково легко приведен конъектурой и к 10-стопному и к 11-стопному хорею).

§ 179. *Соотношение метрики, силлабики и тоники в вольном хорее.* Возможен вопрос: имеем ли мы право, исследуя вольный хорей Маяковского, столь уверенно брать за основу категорию метрики — стопность (т. е. периодичность сильных мест)? Ведь в большинстве произведений Маяковского куски, написанные вольным хореем, чередуются с кусками, написанными другими размерами, в частности — дольником и акцентным стихом, где, как известно, гораздо бо́льшую роль играет тоника. Естественно было бы заподозрить, что и в вольном хорее Маяковского тонический принцип может иметь особое значение. Чтобы проверить это, необходимо сопоставить силлабику и тонику вольного хорея с силлабикой и тоникой других размеров Маяковского.

В поэме «Владимир Ильич Ленин» чередуются 3 основных размера: вольный хорей, дольник (т. е. стих, в котором интервалы между сильными местами колеблются от 1 до 2 слогов) и акцентный стих (в котором интервалы колеблются более широко — для «Ленина» от 0 до 6 слогов). Для сравнения с вольным хореем мы отобрали 38 четверостиший дольника и 38 четверостиший акцентного стиха (в последнем случае — только таких, в которых не меньше трех стихов не «вмещалось» в дольниковую схему). Так как картину соотношения тоники может заметно видоизменить различное тонирование ударений в хорее, мы выделили строки, допускающие двойственность подсчета ударений и подвели итоги отдельно для максимума и для минимума ударности. Так как картину соотношения силлабики могут заметно видоизменить стиховые окончания (слоги после ударной константы), мы произвели под-

Таблица 1

Метрика

Число стоп	Число ударений											
	7/6	6	6/5	5	5/4	4	4/3	3	3/2	2	2/1	1
9	—	1	—	1	2	—	—	—	—	—	—	—
8	1	1	—	2	—	3	—	—	—	—	—	—
7	—	3	5	9	3	22	—	—	—	—	—	—
6	—	2	3	26	13	66	3	19	—	—	—	—
5	—	—	—	10	6	53	11	27	—	1	—	—
4	—	—	—	—	—	1	—	7	—	5	—	1
3	—	—	—	—	—	—	—	1	—	3	—	—
Всего	1	7	8	48	24	145	14	54		9		1
Максимум	1	15		72		159		54		9		1
Минимум		8		56		169		68		9		1

Таблица 2

Тоника

Число ударений	Акцентный стих		Дольник		Хорей (минимум)		Хорей (максимум)	
	ст.	%	ст.	%	ст.	%	ст.	%
7	—	—	—	—	1	0,3	—	—
6	—	—	—	—	15	4,7	8	2,6
5	3	2,0	5	3,3	72	23,1	56	18,0
4	126	83,0	124	81,6	159	51,2	169	54,5
3	22	14,5	18	11,8	54	17,4	68	21,5
2	1	0,6	4	2,6	9	2,9	9	2,9
1	—	—	1	0,6	1	0,3	1	0,3
Всего	152	—	152	—	311	—	311	—

счеты по силлабике без учета окончаний: учет окончаний дает в общем ту же картину, но сильно размытую. Результаты показаны в таблицах 1—3 и на диаграммах, стр. 381.

Из таблицы тоники явствует, что дольник и акцентный стих дают необычайно сходное, почти тождественное рас-

Таблица 3

Силлабика

Число слогов	Акцептный стих		Дольник		Хорей	
	ст.	%	ст.	%	ст.	%
17	—	—	—	—	4	1,3
16	1	0,7	—	—	—	—
15	3	2,0	—	—	7	2,25
14	14	9,2	—	—	—	—
13	12	7,9	—	—	42	13,5
12	14	9,2	—	—	—	—
11	26	17,1	37	24,4	132	42,5
10	33	21,7	67	44,1	—	—
9	28	18,4	30	19,7	108	34,8
8	14	9,2	14	9,2	—	—
7	5	2,9	2	1,3	14	4,5
6	1	0,7	1	0,7	—	—
5	1	0,7	—	—	4	1,3
4	—	—	—	—	—	—
3	—	—	1	0,7	—	—
Всего	152	—	152	—	311	—

пределение, между тем как хорей от них заметно отстает, вместо 82—83% четырехударности набирая лишь 51—54%. Из таблицы силлабики, в свою очередь, явствует значительное сходство между хореем и акцентным стихом: одинаковый максимум на 9—10—11 слогах, не превосходящий 21,7%, тогда как дольник дает целых 44%. (Следует помнить, что процентные показатели хорея для сравнения с дольником и акцентным стихом следует делить на 2, потому что приведенный к константе хорей может иметь лишь нечетное число слогов.) Таким образом, среди размеров «Ленина» ведущую роль играют противостоящие друг другу дольник и хорей, между тем как акцентный стих подравнивается к дольнику по тонике и к хорею по силлабике. Единого определяющего признака для всех трех размеров нет. Поэтому нет оснований приписывать тонике особое положение в системе характеристик вольного хорея.

В дальнейшем при анализе ритмических вариаций хорея мы увидим, что вольный хорей Маяковского не бо-

Таблица 4

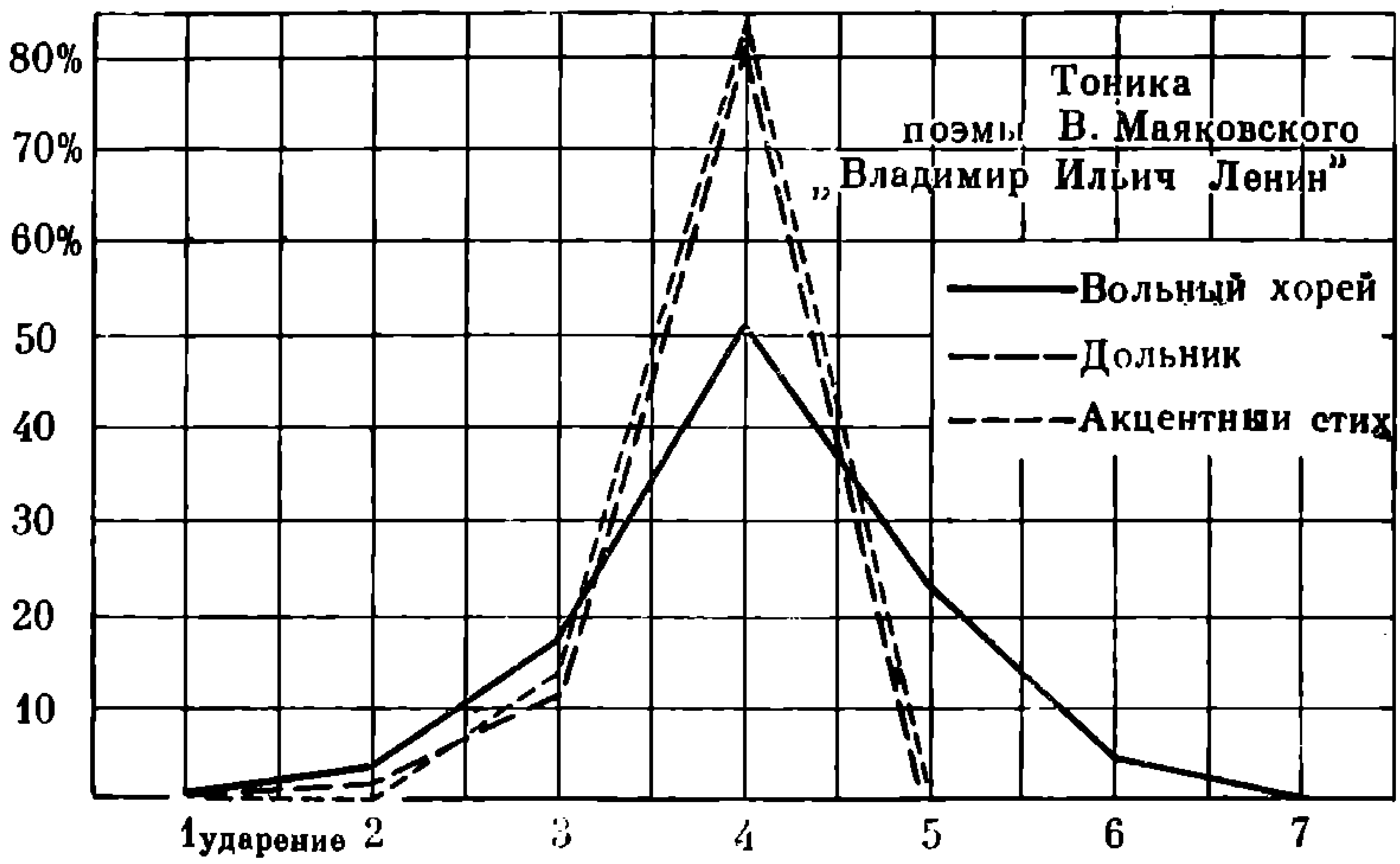
Хорей

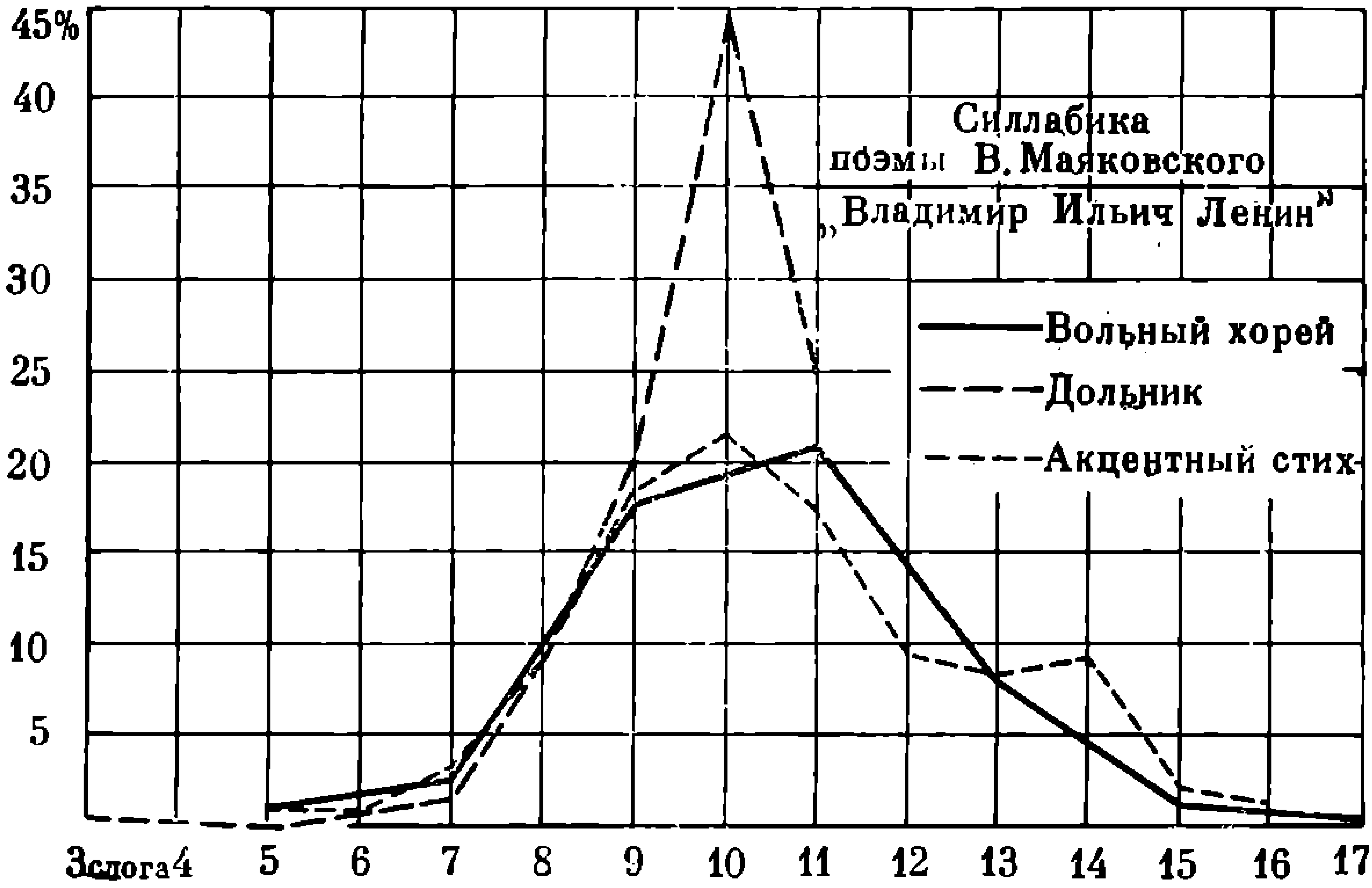
Число стоп	ПЭ	РК	Юб	К	Л	Ес	ТН	Рр	Всего	
10	—	—	1	—	—	—	—	—	1	0,1
9	1	—	—	—	4	—	—	—	5	0,6
8	2	6	3	1	7	2	2	—	23	2,6
7	5	15	24	2	42	8	2	1	99	11,3
6	33	55	51	17	132	32	18	5	343	39,0
5	43	66	28	22	108	27	16	18	328	37,3
4	5	13	3	2	14	—	1	—	38	4,3
3	2	6	—	—	4	—	—	—	12	1,2
2	1	3	2	—	—	1	—	—	7	0,8
1	—	—	—	—	—	1	1	—	2	0,2
Прочие	4	5	4	—	9	1	—	—	23	2,6
Всего	96	169	116	44	320	72	40	24	881	100%

Таблица 5

Ямб

Число стоп	П	В	К	ВМ	КШ	ГСС	П-р	Вр	ВВГ	Всего	
9	—	—	—	—	1	—	—	—	—	1	0,3
8	—	—	—	—	—	3	—	—	—	3	0,9
7	—	1	2	2	3	3	1	1	5	18	5,7
6	12	6	10	13	13	16	26	19	27	142	44,5
5	15	3	4	15	11	11	9	20	38	126	39,5
4	7	2	—	2	5	—	—	3	2	21	6,7
3	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
2	—	—	—	2	—	—	—	—	—	2	0,6
1	—	—	—	2	1	—	—	—	—	3	0,9
Прочие	2	—	—	—	—	—	—	1	—	3	0,9
Всего	36	12	16	36	34	33	36	44	72	319	100%


Тоника
поэмы В. Маяковского
„Владимир Ильич Ленин"
Вольный хорей
Дольник
Акцентный стих
80%
70%
60%
50
40
30
20
10
1 ударение
2
3
4
5
6
7


Силлабика
поэмы В. Маяковского
„Владимир Ильич Ленин"
Вольный хорей
Дольник
Акцентный стих
45%
40
35
30
25
20
15
10
5
3 слога
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17

лее (а то и менее) четырехударен, чем традиционный равностопный хорей. Но уже сейчас можно привести несколько отдельных стихов, которые могли бы быть прочитаны и с четырьмя и с пятью ударениями и в которых сам Маяковский синтаксисом или членением на «ступеньки» диктует не 4-ударное, а 5-ударное чтение: «Говорили / —мужичок/ своей пойдет дорогой» (при порядке слов «пойдет своей дорогой» можно было бы атонировать слово «своей»); «Вам / не скрестишь ручки/, не напялишь тогу»; «Может, /я /один/ действительно жалею» и т. п.

Первое, что бросается в глаза в табл. 4 и 5 — это строгое соблюдение метричности: «прочие формы» не превышают 3%, хотя при нашем принципе отбора материала они могли бы давать 25% и выше. Это значит, что хорей был нужен Маяковскому именно как хорей, как традиционный силлабо-тонический размер, не сливающийся, а скорее противопоставляемый по строению остальным чередующимся с ним размерам. Основной формой вольных хореев и ямбов Маяковского являются 6-стопные и 5-стопные стихи, вместе дающие $^3/_4$ — $^4/_5$ общего количества; остальные резко отстают. Диапазон стопности широк и включает даже 7—10-стопные размеры, в классической силлабо-тонике не употребительные (это одна из причин, почему исследователи так долго отказывались признать в этом размере хорей). Если сравнить разнообразие стопности ранних и поздних хореев Маяковского, то можно заметить, что оно постепенно сокращается — от 7 — 8 до 5 — 6 форм: последним произведением раннего типа является «Ленин», первым произведением позднего типа — «Киев» (оба 1924 г.). В ямбе разнообразие стопности меньше (3—4 формы): выделяются широтой лишь «Венера Милосская» и «Крест и шампанское». Максимум преобладания одной какой-нибудь формы достигает 75% («Разговор на рейде») и 72,2% («Помпадур»). Еще более высокий показатель дало бы стихотворение «Кемп Нит Гейдайге», где из 48 стихов — 43 6-стопных; но именно поэтому мы его не включили в наш подсчет — оно звучит правильным 6-стопным хореем (к тому же, цезурованным с единичными отступлениями).

§ 181. *Ритмика ударений.*

Схема	Пример	В хорее	В ямбе
10-стопные			
1, — 3, —, —, 6, —, 8, 9, 10	Что ж о современниках? Не просчитались бы, за вас полсотни отдав	1	—
9-стопные			
1, 2, —, 4, 5, —, 7, —, 9	Тяжесть страшная! Самих себя же выволакивали волоком	1	—
—, 2, 3, —, 5, 6, 7, —, 9	До того, что кажется: вот только с этой рифмой развяжись	1	—
1, —, —, 4, 5, —, 7, —, 9	Этого не объяснишь церковными славянскими крюками	1	—
—, 2, 3, 4, —, —, 7, —, 9	Капитал, его величество, некоронованный, невенчанный	1	—
—, 2, —, 4, —, 6, 7, —, 9	У Иванова уже у Вознесенска каменные туши	1	—
—, 2, —, 4, —, 6, —, 8, 9	И возвращаются с потерей самолетов и людей и ног	—	1
	Всего	5	1
8-стопные			
1, 2, 3, 4, 5, 6, —, 8	Это слово крепче клятв солдатом поднятой руки	1	—
1, 2, 3, —, 5, 6, 7, 8	Вот моя рабочая страна одна в огромном мире	1	—
—, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8	И она — она зверей любила — тоже вступит в сад	1	—
1, 2, —, 4, 5, 6, —, 8	Нет! Сегодня настоящей болью, сердце, холодей!	1	—
1, 2, —, 4, —, 6, —, 8	Нами лирика в штыки неоднократно атакована	3	—
1, 2, —, 4, —, —, 7, 8	Ста крестьянским миллионам пролетариат водитель	1	—
1, —, 3, 4, —, 6, —, 8	Шуми по небесам крылами краснозвездных эскадрилий	—	1
—, 2, 3, 4, —, 6, —, 8	Улыбаясь, вот такая, как на карточке в столе	1	—
—, 2, 3, —, 5, 6, —, 8	В пароходы, в строчки и в другие долгие дела	1	—
—, 2, 3, —, 5, —, 7, 8	Оглядите памятники: видите героев род вы?	2	—
—, 2, —, 4, 5, 6, —, 8	Для веселия планета наша мало оборудована	2	—
1, —, 3, —, —, 6, —, 8	Барышни их вкалывают из кокетливых причуд	1	—
—, 2, 3, —, —, 6, —, 8	И опять засвистывает электричество и пар	1	—
—, 2, —, 4, 5, —, —, 8	Демонстрируют свое унылейшее ремесло	1	—
—, 2, —, 4, —, 6, —, 8	Нарастают революции за вспышками восстаний	4	1

Продолжение

Схема	Пример	В хорее	В ямбе
—, 2, —, —, 5, 6, —, 8	Разворачивался и входил товарищ «Теодор...	1	—
—, —, 3, —, 5, —, 7, 8	Понаобещает либерал или эсерик прыткий	1	—
	Всего	23	3
7-стопные			
1, 2, 3, 4, 5, 6, 7	Он и в карты, он и в стих, и так неплох на вид	1	—
1, —, 3, 4, 5, 6, 7	Может быть, в глаза без слез увидеть можно больше	2	—
1, 2, —, 4, 5, 6, 7	В качке, будто бы хватил вина и горя лишку	4	1
1, 2, 3, —, 5, 6, 7	Вся Москва. Промерзшая земля дрожит от гуда	2	—
1, 2, 3, 4, —, 6, 7	Сердце мне вложи! Кровищу — до последних жил	2	—
1, 2, 3, 4, 5, —, 7	Ну, а если только пыль взметешь у колеса?	4	—
—, 2, —, 4, 5, 6, 7	Говорили: мужичок своей пойдет дорогой	3	—
—, 2, 3, —, 5, 6, 7	Не булавка вколота: значком прожгло рубахи	3	—
—, 2, 3, 4, 5, —, 7	От времен, когда лавины рыже разжижели	5	—
1, —, —, 4, 5, 6, 7	Собственною головой прошел он этот путь	1	—
1, —, 3, 4, —, 6, 7	Каждым острием издыбленного в ужас волоса	1	—
1, —, 3, 4, 5, —, 7	Это Александр Сергеевич, много тяжелей	2	2
1, 2, —, 4, —, 6, 7	Ленин фразочки с него пооборвет до нитки	3	1
1, 2, —, 4, 5, —, 7	Разве в этакое время слово «демократ»	6	1
1, 2, 3, —, 5, —, 7	Время, снова ленинские лозунги развихрь	7	1
—, —, 3, 4, 5, —, 7	Пролетариат взрослел и вырос из ребят	1	—
—, 2, —, —, 5, 6, 7	А по-моему, осуществись такая бредь	1	—
—, 2, —, 4, —, 6, 7	Не такой — чернорабочий, ежедневный подвиг	9	—
—, 2, —, 4, 5, —, 7	Да насмешливей и тверже губы, чем у нас	7	3
—, 2, 3, —, —, 6, 7	Ничего не выколупишь из таких скорлупок	2	—
—, 2, 3, —, 5, —, 7	И счищаешь водорослей бороду зеленую	14	1
—, 2, 3, 4, —, —, 7	За тобою смыли камеру и замели	1	—
1, —, —, 4, 5, —, 7	Как бы милиционер разыскивать не стал	1	2

Схема	Пример	В хорее	В ямбе
1, —, 3, —, 5, —, 7	Даже головой не задевая о косяк	8	2
1, 2, —, —, 5, —, 7	Брат Ульянова, народоволец Александр	3	2
1, 2, —, 4, —, —, 7	Клич подвалов поднимается по этажам	1	2
—, 2, —, 4, —, —, 7	Ни на что воображаемое не похожие	2	—
—, 2, —, —, 5, —, 7	Но поэзия — пресволочнейшая штуковина	2	—
—, —, 3, —, 5, —, 7	Да и разговаривать не хочется ни с кем	1	—
	Всего	99	18
6-стопные			
1, 2, 3, 4, 5, 6	Маркс! Встает глазам седин портретных рама	23	10
—, 2, 3, 4, 5, 6	И ему и нам одно и то же дорого	28	1
1, —, 3, 4, 5, 6	Ленин и теперь живее всех живых	13	19
1, 2, —, 4, 5, 6	Как же Ленина таким аршином мерить	12	15
1, 2, 3, —, 5, 6	Скажут так — и вышло ни умно, ни глупо	34	2
1. 2, 3, 4, —, 6	Смесью классов, вер, сословий и наречий	31	10
—, —, 3, 4, 5, 6	Но не потому, что горя нету более	1	—
—, 2, —, 4, 5, 6	Не скажу ни одному: на место сядь!	14	2
—, 2, 3, —, 5, 6	За него дрожу, как за зеницу глаза	28	4
—, 2, 3, 4, —, 6	А потом, пробивши бурю разозленную	19	8
1, —, —, 4, 5, 6	Собинов, перезвените званьем Южина	1	1
1, —, 3, —, 5, 6	Первые про Ленина восходят вести	24	8
1, —, 3, 4, —, 6	Время потому, что резкая тоска	28	11
1, 2, —, —, 5, 6	Режет молниями Ильичевых книжек	3	8
1, 2, —, 4, —, 6	Стала ясною осознанною болью	41	25
1, 2, 3, —, —, 6	Вижу ясно, ясно до галлюцинаций	1	—
1, —, —, 4, —, 6	В улицы и в переулки катафалком	1	4
—, 2, —, —, 5, 6	Подготовщиком цареубийства пойман	2	4
—, 2, —, 4, —, 6	Поклонений установленный статут	24	9
—, —, 3, 4, —, 6	Пролетариат поставил у руля	2	—
—, 2, 3, —, —, 6	И рукой дописывая восковой	7	—
1, —, 3, —, —, 6	Гипсом холодеющего старика	6	—
1, 2, —, —, —, 6	Другие, жалование переслюнив	—	1
	Всего	343	142
5-стопные			
1, 2, 3, 4, 5,	Маркс повел разить войною классовой	51	29

Схема	Пример	В хорее	В ямбе
—, 2, 3, 4, 5	Почему ему такая почесть	51	4
1, —, 3, 4, 5	Нам ли растекаться слезной лужею	28	10
1, 2, —, 4, 5	Нами к золоту пути мостите	46	26
1, 2, 3, —, 5	Землю всю охватывая разом	62	23
—, —, 3, 4, 5	По большевикам прошло рыданье	3	—
—, 2, —, 4, 5	Рассияют головою венчик	20	1
—, 2, 3, —, 5	Настоящий, мудрый, человечий	32	7
1, —, —, 4, 5	Кризисов и забастовок хаос	5	1
1, —, 3, —, 5	Дымы забивают облака	26	21
1, 2, —, —, 5	Шли и медлили у Мавзолея	1	3
—, 2, —, —, 5	Выполняют церемониал	2	1
—, —, 3, —, 5	Навуходоносором библейцем	1	—
	Всего	328	126
4-стопные			
1, 2, 3, 4	Хлеба проще, рельс прямей	8	3
—, 2, 3, 4	Ухватить чужой горлец	7	—
1, —, 3, 4	Ленинский огромный лоб	11	7
1, 2, —, 4	Люстр расплывшихся огни	3	10
1, —, —, 4	Ленинскую простоту	5	1
—, 2, —, 4	Кастаньеты костылей	3	—
—, —, —, 4	Пролетариатоводец	1	—
	Всего	38	21
3-стопные			
1, 2, 3	Плыл Большой театр	5	—
—, 2, 3	По мандату долга	4	—
1, —, 3	Четкие, как выстрел	3	—
	Всего	12	—
2-стопные			
1, 2	В жизнь сию	1	1
—, 2	Коопсах	6	1
	Всего	7	2

Для удобства сведем эти данные к двум признакам: числу ударений в стихе и числу ударений на каждой стопе и сопоставим это с аналогичными данными по классическому хорею. Для сравнения взяты: по 4-стопному хорею — стих сатирических произведений Маяковского 1928 г. («Нагрузка по макушку», «Служака», «Критика самокритики», «Плюшкин», «Подлиза», «Сплетник» — всего 240 стихов) и «Сказка о царе Салтане» (ЦС); по 4-стопному ямбу — «Евгений Онегин» (ЕО); по 5-стопному хорею — стих

8-стопный стих
Хорей Маяковского

Число ударений		Место ударений			
7	13,0	1 стопа	34,8	5 стопа	52,3
6	4,3	2 »	91,5	6 »	78,3
5	43,5	3 »	43,5	7 »	26,1
4	39,2	4 »	65,5	8 »	100

7-стопный стих
Хорей

Число ударений	Маяковский	Брюсов	Место ударений	Маяковский	Брюсов
7	1,1	2,0	1 стопа	48,5	81,4
6	14,1	16,6	2 »	83,0	73,0
5	31,3	58,4	3 »	56,5	79,3
4	48,5	23,0	4 »	56,5	58,4
3	5,1	—	5 »	78,8	71,0
			6 »	34,4	50,0
			7 »	100	100

6-стопный стих

Ударения	Хорей			Ямб		
	Маяковский	XIX в.		Маяковский	XIX в.	
		ц.	бц.		симм.	асимм.
Число ударений						
6	6,7	6,2	3,6	7,1	12,7	10,0
5	34,6	33,5	28,5	33,3	41,8	40,2
4	46,7	56,3	47,2	46,7	43,2	46,5
3	12,2	4,0	20,7	12,8	2,3	3,2
Место ударений						
на 1 стопе	63,6	54,9	43,7	80,7	90,7	89,6
на 2 »	78,0	70,0	99,7	71,5	64,7	70,3
на 3 »	71,5	100	42,1	51,0	75,5	64,1
на 4 »	69,5	61,7	99,3	81,0	94,1	95,0
на 5 »	53,1	55,2	30,1	52,5	39,8	38,1
на 6 »	100	100	100	100	100	100

5-стопный стих

Ударения	Хорей		Ямб		
	Маяковский	Майков	Маяковский	бесцез.	вольноцез.
Число ударений					
5	15,5	16,3	23,0	20,9	21,8
4	57,1	53,9	50,0	53,2	50,3
3	26,5	29,6	26,2	25,7	27,8
2	0,9	0,2	0,8	0,2	—
Место ударений					
на 1 стопе	69,5	47,3	89,8	82,8	83,8
на 2 »	80,9	96,9	74,5	73,7	68,4
на 3 »	77,5	80,8	74,5	84,6	89,8
на 4 »	62,3	61,5	56,4	53,8	51,9
на 5 »	100	100	100	100	100

4-стопный стих

Ударения	Хорей			Ямб	
	Маяковский	Сатиры	ЦС	Маяковский	ЕО
Число ударений					
4	21,0	29,2	21,7	14,3	26,8
3	55,3	51,3	55,4	81,0	63,7
2	21,0	19,5	22,9	4,7	9,4
1	2,6	—	—	—	—
Место ударений					
на 1 стопе	71,0	61,7	56,9	100	84,4
на 2 »	55,3	95,5	96,7	62,0	89,9
на 3 »	68,5	52,5	45,2	47,7	43,1
на 4 »	100	100	100	100	100

Майкова («Бальдур»); по 5-стопному ямбу — бесцезурный и вольноцезурный драматический стих второй половины XIX в.; по 6-стопному хорею — цезурный и бесцезурный стих Полонского; по 6-стопному ямбу — симметрический и асимметрический ямб XIX в.; по 7-стопному хорею — стих поэмы Брюсова «Конь блед» (48 стихов). Все цифры по XIX в. заимствованы из подсчетов К. Тарановского (№ 122). Все показатели в процентах (см. табл. 6—10).

Данные о числе ударений в стихе сами по себе мало интересны: они приведены здесь лишь затем, чтобы показать, что вольный хорей Маяковского нисколько не находится под влиянием 4-ударного тонизма дольника и акцентного стиха: 4-ударных стихов в хореях Маяковского не больше, чем в классических хореях. Таким образом, тонический подбор является не причиной, а следствием метрического подбора стихов. (Для сравнения напомним картину, которую дают 5-стопные хореи «Песен западных славян», где тоническая тенденция к трехударности, вызванная смежными анапестическими стихами, не подлежит сомнению: между тем как отношение 5-ударных, 4-ударных и 3-ударных стихов в классическом 5-стопном хорее 19 авторов XIX в. равняется 10,3 : 46,3 : 43,0, в «Песнях западных славян» оно равняется 3,2 : 39,3 : 55,1 —подсчеты С. П. Боброва.) Тенденция к четырехударности не возникает в хорее Маяковского даже локально: при 50% 4-ударных строк должно получаться $(^1/_2)^4 = 6{,}2\%$ 4-ударных четверостиший; и действительно, на 70 четверостиший «Ленина» таких четверостиший оказывается только 5, что не превышает рассчитанной вероятности.

§ 182. Данные о расположении ударений по стопам интереснее. Здесь следует различать 2 группы ритмов: во-первых, 4-стопные, 5-стопные и 6-стопные, для которых возможно сравнение с классическим хореем, и, во-вторых, 7- и 8-стопные, создаваемые В. Маяковским впервые.

В группе 4, 5- и 6-стопных ритмов обращает внимание сильная сглаженность ритмической кривой: все сильные стопы ослаблены, все слабые стопы усилены по сравнению с классическими аналогами. Особенно это ярко в 6-стопном хорее. В 6-стопном ямбе стих Маяковского дает небывалое в XIX в. понижение ударности на III стопе, как бы продолжая ритмическую тенденцию асимметрического ямба. (Впрочем, 6-стопный ямб в вольном стихе Есенина показывает здесь еще меньшую ударность — 45,3%, по М. Штокмару, № 168.) В 4-стопных строках вольного хорея нивелировка сильных и слабых стоп достигает предела: II стопа оказывается не сильнее, а даже слабее смежных стоп (между тем как 4-стопный хорей сатирических стихотворений в точности имитирует традиционный двучленный ритм классического размера). В 4-стопных строках вольного ямба явление почти то же, но

здесь трудно его оценить из-за слишком малого числа стихов.

Это сглаживание ритмической кривой приводит к тому, что вторичный ритм стиха (чередование сильных и слабых стоп) теряется и остается только первичный ритм (чередование сильных и слабых слогов). И так как именно вторичный ритм различает и именно первичный ритм роднит хореические формы разной стопности, то это сглаживание ритма отлично объединяет у Маяковского разностопные хореи в единую ритмичную массу, где трудно даже уловить на слух, какой стих 5-стопный и какой 7-стопный. Любопытно сравнить в этом отношении вольный стих Маяковского с вольным ямбом начала XIX в. (разобранным М. Штокмаром), который строился, наоборот, на четком противоположении и различении составляющих его размеров (отсюда — печатание с различными левыми отступами, отсюда — избегание 5-стопного ямба, позволявшее ощутимее противопоставить шестистопник и четырехстопник): здесь ритмические кривые отдельных размеров в вольном стихе не сглаживаются и порой даже заостряются, усиливаются, хотя и не очень резко (см. приводимые Штокмаром, № 168, цифры по Крылову и Батюшкову)[1]. Можно предполагать, что в вольном ямбе более позднего времени, где 5-стопный ямб постепенно усиливается, сращивая собой 6-стопный и 4-стопный ямб,— например, у Лермонтова и особенно у Есенина, — происходит то же сглаживание ритмической кривой, что у Маяковского; но соответственный материал еще не исследован.

---

[1] Так как в статье М. П. Штокмара применяется другая, более сложная система обозначений ударности, мы приводим здесь его данные в переводе на ныне употребительную систему:

	1 стопа	2 стопа	3 стопа	4 стопа	5 стопа	6 стопа
6-ст. ямб: Крылов (в. ст.)	91,4	59,8	77,2	96,6	49,5	100
» (равност.)	92,2	73,6	77,1	96,8	57.5	100
Батюшков (в. ст.)	94,1	65,6	62,7	93,5	45,2	100
» (равност.)	95,5	66,0	67,1	94,6	31,2	100
5-ст. ямб: Крылов (в. ст.)	84.1	72,4	88,2	56,6	100	—
» (равност.)	93,5	81,1	95,4	58,2	100	—
4-ст. ямб: Крылов (в. ст.)	88,7	80,4	55,6	100	—	—
» (равност.)	88,7	86.0	60,1	100	—	—
Батюшков (в. ст.)	93,6	88,6	40,0	100	—	—
» (равност.)	95,9	88,5	46,5	100	—	—

Что касается 7-стопного и 8-стопного стихов, то здесь положение иное. Эти размеры были новыми, впервые вводимыми, в их длинных строках слуху было легко заблудиться, и поэты закономерно искали опоры во вторичном ритме. Так поступил Маяковский в 8-стопном хорее, где даже в нашем малочисленном материале отчетливо различимо чередование сильных (четных) и слабых (нечетных) стоп: особенно это относится к началу и концу стиха, повышение на IV стопе почти несущественно. Так поступил Брюсов в 7-стопном хорее, где I, III и V стопы принимают ударения чаще, чем II, IV и VI (правда, здесь кривая не столь рельефна: Брюсов явно старался ставить как можно больше ударений на все стопы, чтобы сделать отчетливее непривычный размер). Маяковский в своем 7-стопном хорее также обратился к вторичному ритму, но иначе, чем Брюсов. Он исходил, по-видимому, из ритма 6-стопного бесцезурного хорея с сильными местами на II, IV и VI стопе, слабыми на I, III и V стопе; в этот трехвершинный стих он вдвинул VII стопу, поместив ее на второе слабое место: получился как бы 6-стопный стих, затянутый наращением в цезуре,— ср. типично звучащие стихи «Поклонений установленный статут» (шестистопник) и «Копошащемуся у писателей в усах» (семистопник). Можно даже предположить, почему Маяковский выбрал этот ритм, а не более простой брюсовский: он избегал сильного места на I стопе (вообще избегаемого русским хореем), которое резко выделило бы семистопник из ряда хореев иных стопностей с их слабыми началами и этим разрушило бы единый ритмический массив вольного хорея.

§ 183. *Ритмика словоразделов* детальному обследованию не подвергалась. Обычно считается, что в русском стихе ритмический импульс определяет, главным образом, строй ударений, а расположение словоразделов в большей степени следует естественным закономерностям языка. То же, по-видимому, происходит и в вольном хорее.

Вот сопоставление частоты различных словоразделов в «Ленине» (5-стопные, 6-стопные и 7-стопные стихи), в «Маленьких трагедиях» Пушкина (статистика Шенгели, обобщенная), в прозе Чехова («Дама с собачкой», подсчет С. П. Боброва) и в цифрах, вычисленных теоретически по ритмическому составу словаря советский прозы (наш подсчет по 10 авторам).

Таблица 11

Словоразделы		Маяковский	Пушкин	Чехов	Теоретически
В 1 сл. интервалах:	М	56,0	59,1	58,2	53,8
	Ж	44,0	40,9	47,8	46,2
В 3 сл. интервалах:	М	13,5	15,4	10,5	7,4
	Ж	43,6	37,3	49,0	50,7
	Д	36,2	43,2	38,2	36,3
	Г	6,7	4,1	2,4	5,6
В 5-сл. интервалах:	Ж	8,3	8,7	22,6	7,4
	Д	58,3	91,3	47,2	41,8
	Г	33,3	—	24,5	48,5

Интереснее вопрос, насколько сохраняются в вольном стихе цезуры равностопного стиха. Из стихов ямба и хорея твердую цезуру для современного слуха имеют лишь 6 стопный ямб и симметрический 6-стопный хорей. В вольном стихе Маяковского доля шестистопников с серединным словоразделом (после III стопы) такова:

В хорее	с ударной III стопой	30,7%
	с безударной III стопой	2,7%
В ямбе	с ударной III стопой	78,0%
	с безударной III стопой	69,5%

Таким образом, наследие цезуры классических шестистопников при переходе в вольный стих держится тверже в ямбах, чем в хореях (что и понятно, так как за ямбами более давняя и крепкая традиция), и тверже при ударных словоразделах, чем при безударных (что также понятно, ибо именно ударность III стопы создает ту ритмическую симметрию полустиший, которая более всего требует цезуры).

§ 184. *«Лесенка»*. Известный обычай Маяковского печатать свои стихи «лесенкой» заставляет обратить внимание на разбивку строки между ступеньками «лесенки». Самый скромный подсчет показывает, что разбивка эта не случайна. Вот типы «лесенки» для стихов с тремя, четырьмя и пятью ударениями в вольном хорее «Ленина»; для сравнения взяты цифры по 4-ударному дольнику и акцентному стиху из разобранного материала (см. табл. 12).

Таким образом, для «лесенки» поэмы «Ленин» отчетливо характерны два признака: во-первых, трехступенчатость

Таблица 12

3-ударные	Акцентный стих	4-ударные	Хорей	Акцентный стих	Дольник	5-ударные	Акцентный стих
1—1—1	10	1—1—1—1	3	4	3	1—1—1—2	14
1—2	40	1—1—2	84	73	53	1—1—2—1	1
2—1	1	1—2—1	8	4	1	2—1—1—1	1
3	3	2—1—1	9	8	4	1—1—3	15
		1—3	7	8	15	1—2—2	5
		2—2	33	29	45	2—1—2	10
		3—1	—	—	3	2—3	1
		4	1	—	—	3—2	1
Всего	54	Всего	145	126	124	Всего	48

(70% для 4-ударного стиха, 62,5% для 5-ударного) и, во-вторых, увеличение числа слов в «ступеньке» к концу стиха (63—74%, между тем как стихи с противоположной тенденцией — с уменьшением числа слов в «ступеньке» к концу стиха — составляют лишь 2—6%). Две ступеньки по одному слову и третья ступенька в два и более слов — таков преобладающий тип «лесенки» Маяковского; этот тип, как показывает сопоставление, не ограничивается вольным хореем, а обнимает и оба других размера поэмы, служа, таким образом, важным средством ее интонационного единства. Отрывистое начало и плавное окончание — этот устойчивый интонационный тип так важен для Маяковского, что в угоду ему он не раз делит строку на «ступеньки» вопреки логическим и синтаксическим связям. Примеры: «Изо всех /прошедших/ по земле людей» (синтаксически правильнее было бы: «Изо всех /прошедших по земле/ людей»); «Мнущая /тебя,/ подергивая вожжи» (естественнее бы звучало: «Мнущая тебя,/ подергивая вожжи»); «Поклонениям/ и толпам поперек»; «Так/ его/ машина размахалась»; «Кризисов/ и забастовок хаос»; «Золотого/ до быка/ доросшего тельца» и т. п. [2]

[2] Можно вспомнить не лишенное тонкости замечание Шенгели в памфлете «Маяковский во весь рост»), что стих «Вижу — / взрезанной рукой помешкав» звучал бы лучше при разбивке «Вижу — / взрезанной рукой, / помешкав», что сильнее отмеча-

В отдельных произведениях этот интонационный тип звучит то сильнее, то слабее: он еще незаметен в хорее «Про это», но уже явен в «Рабочих Курска», он слаб в ямбе «Во весь голос», но отчетлив в ямбе «Вредителя». Более подробный его разбор здесь неуместен: он должен составить часть анализа «лесенки» Маяковского в целом, который сулит будущему исследователю много интересных находок. Мы еще коснемся этого вопроса в следующей главе.

Попутно отметим еще одну частность, имеющую отношение к «лесенке»: Маяковский нередко выделяет в отдельные ступеньки слова, несущие сверхсхемное ударение, но делает это только в ямбе и почти никогда — в хорее. В пяти последних строфах ямбического стихотворения «Париж» такие «сверхсхемные ступеньки» встречаются пять раз — на словах «вы» (дважды), «мы», «я», «пусть».

§ 185. *Стиховые окончания.* Вот цифры по поэме «Ленин».

Таблица 13

Окончания	Число стоп							Всего	Дольник	Акцентный стих
	3	4	5	6	7	8	9			
Мужские	2	11	27	49	25	3	—	117	28	68
Женские	2	3	68	71	15	4	2	165	87	63
Дактилические	—	—	13	12	2	—	2	29	36	20
Гипердактилические	—	—	—	—	—	—	—	—	1	1
Всего	4	14	108	132	42	7	4	311	152	152

В «Ленине» хорей больше, чем два других размера, строится на мужских и женских окончаниях: дактилических в нем сравнительно мало, гипердактилических совсем нет. Может быть, это память о редкости дактилических окончаний в классическом 5-стопном и 6-стопном

ло бы предсмертную нерешительность самоубийцы. Но тут, по-видимому, Маяковским руководила забота не о ритмической выразительности, а о синтаксической новизне: он хотел разорвать привычную связь «помешкав, качаете» и усилить непривычную «помешкав рукой» (отсутствие запятой!). Впрочем, конечно, это лишь один из возможных домыслов.

хорее. Тенденций к силлабическому уравнению строк окончаниями не видно (отсюда уже упомянутый силлабический разнобой в бесконстантном счете). Из каталектических типов строф самый частый — ЖМЖМ (33 строфы), затем ЖЖЖЖ (13 строф), МЖМЖ (8 строф, из них 5 — в III части поэмы), остальные представлены одним-двумя случаями. Из 8 двустиший 5 имеют схему ЖЖ. Для сравнения укажем, что в дольнике «Ленина» также чаще всего встречаются типы ЖЖЖЖ и ЖМЖМ, а в акцентном стихе — ЖМЖМ; но из числа других они выделяются не столь заметно.

§ 186. *Строфы.* 70 полных четверостиший вольного хорея в «Ленине» дают 49 различных видов сочетания разностопных стихов. Чаще других встречаются виды 6656 (4 раза), 6676, 6566, 6565, 5554 (по три раза); 10 видов встречаются по два раза, и остальные 34 вида — по одному разу. Совершенно очевидно, что ни о каком намеренном единообразии строфического строения здесь и речи быть не может. Распределение стихов различной стопности по строкам строф дает следующую картину (для 70 четверостиший).

Таблица 14

Длина строк	Место строк				Всего
	I	II	III	IV	
9 стоп	2	—	—	—	2
8 стоп	2	3	1	—	6
7 стоп	9	11	13	5	38
6 стоп	36	31	26	25	118
5 стоп	21	23	29	26	99
4 стопы	—	2	—	11	13
3 стопы	—	—	1	3	4
Итого	—	—	—	—	280

Из таблицы наглядно видно, как постепенно убывает стопность от первого к последнему стиху — тенденция, отчасти свойственная, как известно, и строфике классических размеров. Средняя стопность по строкам будет 5,97–5,86–5,75–5,26 стоп (ср. убывание среднего количества ударений по строкам строфы, показанное для по-

мы «Ленин» В. А. Никоновым, № 104, который, однако, не выделяет хореические строфы из строф других размеров).

§187. *К истории размера.* Свободное сочетание 5- и 6-стопного хорея впервые встречается, как кажется, у Мея («Городок» из Г. Надо — 36 стихов 6-стопных и 12 стихов 5-стопных) и у Майкова (поэма «Любуша и Премысл», в которой среди пяти- и шестистопников появляются уже и семистопники). Затем мы находим такой размер у Случевского («Старый божок») — 7 стихов 6-стопных и 9 стихов 5-стопных) и В. Соловьева («О, что значат все слова и речи...» — 4 стиха 6-стопных и 8 стихов 5-стопных). Это несомненный отголосок того смешения 5- и 6-стопных стихов, которое получило массовое распространение в ямбе элегий того времени.

В начале XX в. эксперименты с вольным хореем редки, но интересны: к ним принадлежат «Мушкет» Бунина, «Шаги командора» Блока (в основе стихотворения — хореическая строфа 5454, но с вариациями: 5464, 5554 и пр.), его же «Зажигались окна узких комнат...» (4 строфы: 5575, 5675, 7675, 5677); в 5 — 6-стопном стихотворении Мандельштама «Венецейской жизни мрачной и бесплодной...» середина стихотворения отмечена 7-стопным стихом «Тяжелее платины сатурново кольцо...» Несколько особняком стоит «упрощенный» вольный хорей, освоенный Бальмонтом на переводе «Колоколов» Э. По: «Сани мчатся, мчатся в ряд, /Колокольчики звенят... /Серебристым легким звоном слух наш сладостно томят, /Этим пеньем /И гуденьем /О забвеньи говорят...» — здесь сочетаются только «кратные» друг другу 2-, 4- и 8-стопные стихи. (Любопытно, что Г. Шенгели,— № 165, стр. 103—104 — до конца жизни считал «собственно вольным хореем» только такой упрощенный стих.) Под явным влиянием Бальмонта написано большое стихотворение И. Рукавишникова «Кор» (1904), однако метрика его уже гораздо более свободна (на 131 стих 2-стопных стихов — 5, 3-стопных — 4, 4-стопных — 47, 5-стопных — 36, 6-стопных — 29, 7-стопных — 2, 8-стопных — 1): «Я приехал в страшный город темноты. /Он блестел туманными огнями. /Много было в нем богатства, много было нищеты, /Много страшной красоты. /Он украшен был железными конями, /Легионом черных львов, /Обелисками погибших городов...»

Наряду с опытом сочетания разностопных хореев и вольном стихе поэты начала XX в. приобрели опыт и в разработке ритма длинных хореических строк в равностопных стихотворениях. О 7-стопном хорее «Коня блед» Брюсова уже упоминалось (в «Опытах» Брюсов напечатал и другое стихотворение того же размера, в цикле «Алтарь страсти»); С. Соловьев предложил даже образец чередования 9- и 10-стопного хорея («Сион грядущий», 1908): «...Со свещьми возженными в руках, лампадами златоелейными, /Звонкими кадилами грядут и мужи сильные и старики. /Лапти юношей белеют райскими нетленными лилеями, /Словно жертвы кровь, на девушках повязанные алые платки...». Но такие эксперименты были редки; большинство «длинных» ямбов и хореев начала XX в. — это цезурованные стихи, распадающиеся на полустишия и третьестишия традиционного ритма.

Вполне свободное, напоминающее Маяковского, использование вольного хорея и вольного ямба (до 9 стоп) мы находим у Эренбурга в стихах 1921—1922 гг. Хорей:

Есть величье в беге звезд и истин.
На восток великий караван идет.
И один отставший, вспомнив прежних рощ приют тенистый,
На минуту медлит, а потом идет вперед...

Ямб:

Средь мишуры былой и слов убогих,
Сквозь летописи давних смут
Увидит человека, умирающего на пороге,
С лицом, повернутым к нему.

По части ямба непосредственным предшественником Маяковского должен быть назван также Пастернак:

Мой друг, мой нежный, о, точь в точь, как ночью в перелете
с Бергена на полюс
Палящим снегом с ног гагар сносимый жаркий пух,
Клянусь, о нежный мой, клянусь, я не неволюсь,
Когда я говорю тебе: забудь, усни, мой друг...

У самого Маяковского первые две строфы, написанные вольным хореем (1 — 7 стоп), относятся к 1913 г. — в стихотворении «Несколько слов о моей маме» («И когда мой лоб, венчáнный шляпой фетровой, /Окровавит гаснущая рама...»); первое стихотворение, в котором этот

размер выдержан от начала до конца, — марш «Третий Интернационал» (1920); об интонационной и тематической традиции, предшествующей этому стихотворению, подробно говорится в статье К. Тарановского (№ 125).

После Маяковского вольный хорей и ямб не получили развития в советской поэзии. Единичные стихотворения подобного вольного ямба есть у Луговского, у его ученика Луконина, но они лишь изредка выходят за пределы традиционных шести стоп. Так, у Луконина на 259 стихов («Большие дни», «В особняке», «Следы», «Начало» и 3 отрывка из поэмы «Признание в любви») 5-стопные строки составляют 20,4%, 6-стопные — 74,5%, 7—9-стопные — 5,1%. Интереснее вольный ямб Н. Олейникова, где гипертрофированно-длинные строки (до 13 стоп) мотивированы общим ироническим содержанием:

Хвала тому, кто первый начал называть собак и кошек
человеческими именами,
Кто дал жукам названия точильщиков, могильщиков и дровосеков,
Кто ложки чайные украсил буквами и вензелями,
Кто греков разделил на древних и на просто греков...

В целом сейчас этот стих не употребителен и находится, по удачному выражению А. П. Квятковского, «в запасниках русской поэзии».

§ 188. *Заключение.* 1) Исследуемые размеры Маяковского действительно являются хореем и ямбом: метрический принцип (стопность, т. е. правильная периодичность сильных мест) здесь господствует, силлабизм и тоника ему подчинены.

2) Их отличие от классических размеров состоит лишь в том, что они используют более длинные строки, чем принято в традиции (до 10 стоп) и сочетают в вольный стих не только ямб, но и хорей.

3) Внутреннее единство строк разной стопности достигается сглаживанием вторичного ритма, свойственного этим строкам в равностопных размерах.

4) Внешнее единство вольного хорея с другими размерами (дольником и акцентным стихом) в рамках одного произведения достигается сближением их силлабических и тонических признаков, а также общей для всех трех размеров стиховой интонацией, отрывистой в начале, плавной в конце стиха (графически выражается «лесенкой»).

Глава десятая

АКЦЕНТНЫЙ СТИХ МАЯКОВСКОГО

§ 189. *Проблема.* Термин «акцентный стих» (англ. accentual verse, нем. akzentuierender Vers) был введен в русское стихосложение Б. Томашевским (№ 148, 1925) для обозначения форм стиха с переменными междуударными интервалами — гексаметров, экспериментов Фета, стихов Блока и Маяковского. Почти одновременно В. Жирмунский предложил для тех же форм стиха термин «чисто-тонический стих» (№ 58, 1925). Термин В. Жирмунского имел больше успеха, и в стиховедческой литературе 1920 — 1930-х годов «акцентный стих» почти не упоминается. Однако в 1940 г. А. Квятковский вводит «акцентный стих» в свой «Словарь поэтических терминов» (упомянув в качестве примера былины, «Александрийские песни» Кузмина и стихи Маяковского и Сельвинского); отсюда этот термин переходит в Большую Советскую Энциклопедию и Краткую Литературную Энциклопедию (с примерами из Маяковского); и, наконец, В. Холшевников вновь начинает пользоваться им как синонимом «чисто-тонического стиха», но лишь более свободного, чем дольник (№ 155), и В. Жирмунский соглашается с таким словоупотреблением (№ 60, стр. 11). С отсевом дольников, былинного стиха и «свободного стиха» Кузмина в особые категории наиболее авторитетным представителем «акцентного стиха» для стиховедов стал Маяковский.

Общепринятое в настоящее время и повторяемое с различными вариациями определение акцентного стиха звучит так: «Чистый тонический стих основан на счете ударных слогов; число неударных между ударениями является величиной переменной. Общая формула такого стиха: $x \acute{-} x \acute{-} x \acute{-} x$... где $x = 0,\ 1,\ 2,\ 3$... Конечно, для ритмической характеристики отдельного стиха или стихотворения в целом число неударных между ударениями весьма существенно, однако, не будучи упорядоченным в композиционном отношении, оно образует область ритма, а не метра» (В. Жирмунский, № 58, стр. 184—185; ср. автокомментарий в № 60, стр. 4—8, где опровергается упрощенное понимание стиха тонического как стиха с равноударными строками).

Это определение, как легко видеть, основано на отрицательном признаке, непостоянстве междуударных интервалов. Попыток дифференцировать этот признак, выделить внутри акцентного стиха виды с более узким и более широким диапазоном междуударных интервалов, более близкие к стиху и более близкие к прозе,— таких попыток до сих пор не предпринималось. Между тем программа такого исследования была намечена уже Б. Томашевским: «К сожалению, у нас нет научной классификации свободного стиха. Ясно, что она должна строиться на максимуме ритмических признаков конкретного стиха, а не на минимуме... Анализ свободного стиха должен вестись не путем нахождения общей формулы, а путем нахождения *частных* форм. При этом так как свободный стих строится в *нарушение* традиции, то бесполезно искание жесткого закона, не допускающего исключений. Следует искать лишь среднюю норму и изучать амплитуду отклонений от нее» (№ 147, стр. 60—61).

Настоящая работа представляет собой первую попытку такого конкретного описания одной из частных форм акцентного стиха. Порядок рассмотрения следующий: 1) объем стиха, т. е. количество слогов и ударений в стихе; 2) внутренний ритм стиха, т. е. расположение ударных и безударных слогов в «ядре» стиха, между первым и последним ударениями; 3) анакрусы и окончания, т. е. части стиха до первого и после последнего ударения; 4) дополнительные ритмические факторы («лесенка» Маяковского).

Таким образом, анализу подвергаются только элемен-

ты метрики и ритмики в собственном смысле слова; элементы семантики, синтаксиса, интонационного строения и пр. в наше поле зрения не входят. Это важно оговорить, потому что с тех самых пор, как Р. Якобсон объявил: «Поэзия Маяковского есть поэзия выделенных слов по преимуществу» (№ 178, стр. 107), внимание всех писавших о стихе Маяковского, сосредоточивалось именно на средствах «выделения слов», т. е. на признаках синтаксических и интонационных (см., например, № 1, 52, 53, 53а, 55, 78, 84а, 108б). Признаки эти, конечно, очень важны для анализа поэтики Маяковского в целом, но не для анализа его метрики и ритмики. Если мы, изучая 4-стопный ямб, отвлекаемся от интонационных различий между стихом ломоносовских од и стихом «Графа Нулина», то, изучая акцентный стих, мы имеем такое же право отвлечься и от интонационно-синтаксических особенностей стиля Маяковского.

§ 190. *Материал.* Все тексты и нумерация строк (точнее, «ступенек» текста) брались по Полному собранию сочинений в 13 томах. М., 1955—1961. В соответствии с обычной периодизацией мы различали в творчестве Маяковского «ранний», «средний» и «поздний» периоды (1912—1917, 1918—1925, 1926—1930).

а) Для «раннего Маяковского» основным материалом взят стих пяти больших дооктябрьских произведений: «Владимир Маяковский» (ВМ, 1913), «Облако в штанах». (ОвШ, 1914—1915), «Флейта-позвоночник» (ФП, 1915), «Война и мир» (ВиМ, 1916), «Человек» (Ч, 1916—1917). За вычетом инородного материала (прозаические вставки, песня «Ищите жирных...» из ВМ, ямбические строфы из Ч) это дает соответственно 271, 450, 221, 531, 367 стихов акцентного строя (под «стихом» имеется в виду отрезок текста от рифмы до рифмы, а не графическая «ступенька» текста). Второочередным материалом взят стих малых стихотворений Маяковского тех же лет. Круг произведений и критерии сравнения рассматриваются в § 212.

б) Для «среднего Маяковского» основным материалом взят стих пяти больших произведений: «Мистерия-буфф» в первой редакции (МБ, 1918), «150 000 000» («150», 1919—1920), «Пятый Интернационал» (5И, 1922), «Маяковская галерея» (МГ, 1923), «Летающий пролетарий» (ЛП, 1925, с пропуском глав, написанных дольником: «Поход», «Нападение», «Призыв» и двух ямбических «мар-

ной»). За вычетом инородных вставок это дает соответственно 790, 871, 508, 523, 607 стихов акцентного строя. Второочередным материалом взят стих нескольких малых стихотворений, агитпьес и агитплакатов тех же лет; о них подробнее — ниже, в § 207—208.

в) Для «позднего Маяковского» выбор был труднее. Подавляющее большинство его стихов этого времени полиметричны: не только в больших поэмах отдельные главы и части глав написаны разными размерами, но и в небольших стихотворениях свободно соседствуют строфы, написанные классическим хореем, вольным хореем, дольником, акцентным стихом. Даже если отсеять заранее ямбы и хореи, то перед нами окажется трудно дифференцируемая масса дольников с вкраплениями акцентного стиха и акцентного стиха с вкраплениями дольника. Поэтому мы приняли такие строгие критерии отбора: (1) Строфика. Мы ограничились только стихотворениями, целиком состоящими из четверостиший; стихотворения, написанные преимущественно двустишиями, рассматривались в дальнейшем особо (см. § 207—208). (2) Ритмика. Из стихотворений, в которых дольники сочетаются с акцентным стихом, отбираются такие, в которых не менее половины четверостиший содержат не менее двух стихов, не укладывающихся в дольниковую схему (иными словами — такие, в которых процент акцентных строк не ниже 25% и они не сосредоточены в нескольких строфах, а рассеяны по всему стихотворению). (3) Объем. Мы старались брать только стихотворения относительно длинные — не менее 8 четверостиший; лишь для 1927 и 1929 гг, где таких стихотворений было мало, мы добавили к ним некоторые стихотворения длиной в 7 и 6 четверостиший, но не менее того. (4) Авторизация. Мы старались избегать стихотворений, не включенных самим Маяковским в прижизненное «Собрание сочинений».

В результате такого просеивания отобранными оказались следующие 40 текстов, ссылки на которые даются в дальнейшем по номерам нижеследующего перечня (в скобках — том и страница по Полному собранию сочинений, после скобок — число стихов);

1926 г. 1. «Марксизм — оружие, огнестрельный метод...» (7, 106), 68; 2. «Первомайское поздравление» (7, 111), 32; 3. «Разговор с фининспектором о поэзии» (7, 119), 120; 4. «Английскому рабочему» (7, 116), 32; 5. «Пе-

редовая передового» (7, 130), 44; 6. «Послание пролетарским поэтам» (7, 151), 80; 7. «Искусственные люди» (7, 203), 40. Всего 416 стихов.

1927 г.: 8. «Лучший стих» (8,59), 32; 9. «Не все то золото, что хозрасчет» (8, 62), 40; 10. «Мрачный юмор» (8, 75), 42; 11. «Призыв» (8, 135), 24; 12. «Товарищ Иванов» (8, 146), 37; 13. «Пиво и социализм» (8, 178), 34; 14. «Рапорт профсоюзов», (8, 203), 24; 15. «Хорошо», гл. 5 (8, 248), 78. Всего 312 стихов.

1928 г.: 16. «Без руля и без ветрил» (9, 7), 34; 17. «Рассказ литейщика Ивана Козырева...» (9, 23), 52; 18. «Телевоксы? Что такое» (9, 80), 72; 19. «Писатели мы» (9, 110), 45; 20. «Жид» (9,116), 85; 21. «Соберитесь и поговорите-ка...» (9, 178), 61; 22. «Дом Союзов 17 июля» (9, 197), 42; 23. «Стих не про дрянь, а про дрянцо» (9, 219), 38; 24. «Крым» (9, 222), 48; 25. «Шутка, похожая на правду» (9, 246), 44; 26. «Костоломы и мясники» (9, 252), 50; 27. «Рассказ рабочего Павла Катушкина...» (9, 317), 43; 28. «Непобедимое оружие» (9, 331), 33; 29. «Стихотворение о проданной телятине» (9, 372), 56. Всего 703 стиха. Для соизмеримости порций мы в ряде случаев делили стихи 1928 г. на две части: (а) № 16—21, 349 стихов, и (б) № 22—29, 354 стиха.

1929—1930 гг.: 30. «Перекопский энтузиазм» (10, 3), 28; 31. «Лозунги к комсомольской перекличке» (10, 10), 24; 32. «Парижанка» (10, 63), 40; 33. «Изобретательская семидневка» (10, 81), 36; 34. «Американцы удивляются» (10, 89), 24; 35. «Первый из пяти» (10, 103), 25; 36. «Я счастлив» (10, 116), 40; 37. «Отречемся» (10, 135), 40; 38. «Особое мнение» (10, 138), 33; 39. «Даешь материальную базу» (10, 147), 35; 40. «Тревога» (10, 165), 40. Всего 365 стихов.

Не вошли в подсчет несколько коротких вкраплений классического стиха — ямб в № 4, 21, 26, хорей в № 16, 18, 20.

§ 191. *Оговорки к интерпретации.* Отсутствие опорной метрической схемы в акцентном стихе создает ряд сомнительных случаев ритмической интерпретации текста; они требуют особых оговорок.

А) *Сомнительные границы строф.* Весь текст Маяковского отчетливо членится на строфы, связанные рифмовкой: в большинстве это четверостишия (95% текста) и отчасти — дву-, трех-, пяти- и шестистишия. Но между

строфами бывают вклинены строки, явно не входящие в их состав; мы условно будем называть эти строки прозаическими, хотя при желании можно их считать и строками акцентного стиха, но незарифмованными. Самый ранний случай: ОвШ, 134: «А я одно видел: /вы — Джиоконда, //которую надо украсть! // *И украли.* // Опять влюбленный выйду в игры...» Самые яркие случаи: Ч, после 566: «Нет,— говорят,— это нам не подходит./ — Ну, не подходит — как знаете! Мое дело предложить»,— и «150», после 834: «Так /довольно долго/ все занимались /приятным времяпровождением. /Но уже час тому назад/ стало/ кое-что/ меняться./ Еле слышное,/ разве только что кончиком души, /дуновенье какое-то ». Особенно легко вторгаются такие строки на стыки реплик в драматический текст (в МБ — около 30 случаев). В «150 000 000» мы встречаем их как «строки-выкрики»: 47 «Го, го...», 905 «Что Иван?..» и т. д. В стихотворении «Вот как я сделался собакой» (1915) такие строки упорядоченно стоят перед каждой строфой (в первой публикации — в «Новом Сатириконе» — они были выделены отступами). В ОвШ, 536—548 такие строки даже рифмуют («Я не могу на улицах» — «Я уже начал сутулиться»). В Ч, 448 такая строка даже проникает внутрь строфы («Мимо!»). Композиционная роль таких прокладок аналогична роли нотных цитат в «Войне и мире»: именно из них, по-видимому, развились прозаические зачины глав «Человека» и затем — прозаические вставки в «Пятом Интернационале». Когда такие строки достаточно длинны, они отчетливо отчленяются от смежных строф. Но когда они коротки, то порой бывает неясно, выделять ли их как вставку или включать в начало следующей строфы. Примеры: ОвШ, 184; «*Я сам*». /Глаза наслезненные бочками выкачу...» 584: «*Пустила.*/ Детка! /Не бойся,/ что у меня на шее воловьей...» Ч, 405—407: «*Аптекарь! Аптекарь!* Где /до конца сердце тоску изноет?» и др. В этих примерах мы считали выделенные слова частью стиха; но их можно с равным правом считать прозаическими вставками между строф, и в таком случае соответственные стихи окажутся на 1—2 ударения короче.

У позднего Маяковского такие сомнительные случаи полностью исчезают: прозаическими прокладками он более не пользуется.

§ 192. Б) *Сомнительные границы стихов.* Весь акцент-

ный стих рассматриваемых вещей Маяковского — рифмованный. Таким образом, нормальной границей стихов в нем является рифма (ср. М. Штокмар, № 173, 174). Однако и здесь возможны затруднительные случаи.

(а) Ослабление рифмы: ВМ, 381—389: «Смотрите —/ какой дикий!/ Отойдите немного./ Темно./ Пустите!/ Молодой человек,/ не икайте!/ — И-и-и-и.../ Э-э-э-э...» Мы считали здесь два двустишия с рифмами «немного: темно» и человек: э-э-э-э», но твердой уверенности в этом нет. Другие примеры: ОвШ, 514—516 «радости: подрасти», Ч, 536—540 «вымер мир: с ними». Любопытный случай — МБ, 836—841, где со стихом «В ваши мускулы /я/ себя/ одеть...» рифмует стих «Я в воде не тону, /не горю в огне...» вместо напрашивающегося «Я в огне не горю, не тону в воде...»

(б) Добавочные рифмы: ФП, 270 сл.: «Захлопали/ двери. *Вошел он,* //весельем улиц *орошен.*// Я/ как надвое раскололся в вопле. //Крикнул ему: /«*Хорошо*!/ Уйду!/ *Хорошо!*// Твоя останется. /Тряпок нашей ей...» и т. д. Наше членение этого куска показано двойными линиями; но, разумеется, четвертая рифма на *-шо-* позволяет и иные комбинации. Другие примеры: ОвШ, 551—558 «глазки: таске: ласки». ВиМ, 911—915 «тебе: тебе: Тибет», Ч, 496—503 «любезно: бездна: любезно: бездна»; «150», 568—574 «с три: Рояль-стрит: стоит», 733—737 «знати: Патти: знаете». В 5И строки 134—137 мы считали двустишием, а «серьезно: поздно» — внутренней рифмой.

(в) Сдвиг рифмы: ФП, 205—209: «Сегодня, только *вошел к вам,* /почувствовал — /в доме неладно./ Ты что-то таила в *шелковом* платье,/ и ширился в воздухе запах ладана». Считать ли концом третьего стиха рифмующее слово «в шелковом» или стоящее на конце графической «ступеньки» слово «платье»? Мы предпочитали второй вариант, но теоретически возможен и первый; а в зависимости от этого изменится и количество ударений в третьем и четвертом стихах. Тот же случай — в ФП, 307—309 «его лишив: больше», ВиМ, 252—255 «каньте: Канте», 836—840 «урагана: курганов», 882—886 «мог идти: на ногте», Ч, 507—510 «угла: уклад»; МБ, 274—276, 280—283, 304—307, 614—616 («поверите: теперь этих»), 1063—1065; 5И, 85—89 («спать: пять»). В поэтохронике «Революция» такое несовпадение рифмы с концом строки встречается четырежды.

(г) Перенос рифмы: ВиМ, 83—88: «Теперь и мне на *запад!* /Буду идти и *идти* там,/ пока не оплачут твои глаза/ *под* рубрикой /«убитые»/ набранного петитом». Мы и здесь предпочитали считать концом стиха конец строчки, а не конец созвучия; если избрать другую интерпретацию, то хотя количество ударений в стихах не изменится, но изменится количество слогов. Тот же случай: ВиМ, 265—269 «шопот: хорошо /под», 393—396 «гор/через: корчились». Более сложный случай (в переносе — не безударный предлог, а полноударное слово): МБ, 968—971 «корабль,/ кают: карабкают». Еще более сложный случай (в переносе — начальный слог следующего слова; изобретением этого приема гордился Шершеневич): Ч, 620—626 «Тоска возникла./ Резче и *резче.* /*Ца*рственно туча встает,/ дальнее вспыхнет облако./ Все мне *мерещится* близость/ какого-то земного облика»; ср. МБ, 1441—1443 «и зла/ в окна: из лавок»; таков же ряд рифм к слову «солнце» в финальном гимне «Мистерии-буфф» (впервые — в стихотворении «Лиличка!», 38—42 «*слон*/*ца*рственно: солнца»).

(д) Повторение части строки: ОвШ, 560—565: «а на седых ресницах — /да! — / на ресницах морозных сосулек// слезы из глаз — /да — /из опущенных глаз водосточных труб». Здесь еще можно согласиться, что это — два 7-ударных стиха; в МБ, 1347—1353 («булькая.../ — Булькая? / — Да, булькая!..» и т. д.) это уже труднее. В ВиМ строки 598—600 «всеми пиками истыканная грудь,/ всеми газами свороченное лицо,/ всеми артиллериями громимая цитадель головы» мы считали одним 13-ударным стихом, но условность такой интерпретации очевидна.

(е) Особенно трудные случаи: 1) Две реплики из ВМ, 254—259: «Если б вы так, как я, голодали...» и 267—272: «Если б вы так, как я, любили...» — в отступление от предпосылки о сквозной рифмовке, мы рассматривали их как два трехстишия с последним стихом без рифмы. 2) Строфа из ВиМ, 636—644: «В кашу рукоплесканий ладош не вмесите! /Нет!/ Не вмесите!/Рушься, комнат уют! /Смотрите,/ под ногами камень. /На лобном месте стою. /Последними глотками /воздух...» — здесь совместились и добавочные рифмы, и сдвиг рифмы, и, наконец, отсечение подразумеваемого рифмующего слова «...пью» — прием, повторенный впоследствии в прологе к «Про это». Эта строфа, как наиболее сомнительная, была из подсчетов исключена.

Все перечисленные категории сомнительных случаев членения стихов относятся к раннему и среднему творчеству Маяковского. Поздний Маяковский этими приемами не пользуется: строки, как и строфы, приобретают у него твердую отчетливость. С 1923 г. он начинает печатать свои строки не «столбиком», а «лесенкой»: начало каждого стиха — с левого поля, а продолжение — с отступа; таким образом, границы стихов фиксируются уже не только рифмой, но и графикой.

(ж) Мнимые исключения из этого правила возникают тогда, когда по небрежности автора или наборщика два коротких стиха соединяются при печати в один длинный; тогда истинное членение стихов приходится восстанавливать по рифмам. Так, в № 39, 49 — 58 напечатано: «А вместо этого лифта / мне — //прыгать — / работа трехпотая! // Черным углем / на белой стене // выведено криво: / «Лифт / НЕ / работает»; ясно, что последнее слово должно составлять отдельный стих — перед нами пятистишие с рифмовкой abaab. Так, в № 16, 18—25 напечатано: «А затем — / тенорок / (держись, начинается!): // — Товарищи, /слушайте/ очередной урок,// как сохранить/ и полировать яйца»; по рифмовке ясно, что перед нами не трехстишие, а четверостишие abab.

(з) Подлинные исключения из этого правила возникают тогда, когда графически выделенный стих остается незарифмованным; здесь может возникнуть подозрение, что при печати по небрежности один «сверхдлинный» стих расчленился на два стиха средней длины. Первый пример — в МГ, IV, 15—24: «У Пилсудского / нет / никакого роста. //Вернее,/ росты у него разные: //маленький —/ если бьют,// большой — / если победу празднует»; у позднего Маяковского таких случаев три: в четверостишии № 13,53 сл. (концы стихов: ме́белей — леса́ — на-зю-зюкался — на-бе-бе-лился́»), и в пятистишиях № 20,206 сл. («снова — к Америкам — собранию — слово — бранью»), и № 35,46 сл. («у нашен — го́рода — мира — года — четыре»). Во всех этих случаях мы отдавали предпочтение графическому членению стиха и допускали существование строф с отдельными незарифмованными стихами.

§ 193. В) *Сомнительные ударения*. Это вечный вопрос о тонировании и атонировании отдельных слов. В применении к стиху Маяковского он имеет свою историю. Еще в 1923 г. Р. Якобсон выдвинул утверждение, что в стихе Мая-

ковского ритмической единицей может являться не только слово, но и «словосочетание, объединенное одним динамическим акцентом» (№ 178, стр. 103). Пример: «Я ра́ньше ду́мал — /книги-де́лаются та́к: // пришёл поэ́т, / легко́ разжа́л-уста...» Из работы Якобсона это утверждение перешло почти во все характеристики стиха Маяковского. В. Жирмунский попытался подкрепить его ссылкой на учение Л. Щербы о синтагмах (№ 60, стр. 14) — вряд ли основательно, так как с точки зрения синтагматики, скорее всего, синтагму будут составлять не два слова «книги-делаются», а три: «книги-делаются-так»; не «пришел» или «поэт», а «пришел-поэт», и т. д. Вернее было бы сказать — и это также отмечает В. Жирмунский (№ 60, стр. 14—15), что в классическом стихе существовала категория метрически двойственных (т. е. способных к атонации) слов, ограничивавшаяся служебными и полуслужебными словами, а в стихе Маяковского она расширяется, включая в себя и такие полнозначные слова, как существительные и глаголы.

Однако есть ли основания для такого утверждения? Р. Якобсон исходил из теории, что стих Маяковского является более или менее выдержанным 4-ударным стихом; предположение о широкой атонации служебных и даже самостоятельных слов помогало Якобсону подравнивать к 4-ударным стихам стихи из 5 и более слов. Но теория сквозной равноударности акцентного стиха Маяковского уже показала свою несостоятельность: никакие атонации не могут довести стих Маяковского до стопроцентной четырехударности, и данные настоящей работы могут это только подтвердить. В. Жирмунский сам с полным основанием выступает против теории равноударности (там же, стр. 3—8). А в таком случае отпадает и необходимость в принудительной атонации слов в длинных стихах.

Поэтому мы исходили из следующих принципов тонирования акцентного стиха Маяковского: (1) метрически двойственным в стихе Маяковского является тот же круг служебных и полуслужебных слов, что и в классическом стихе (обзор их см. у В. Жирмунского, № 58, стр. 96—120); (2) эти слова в стихе тонируются или атонируются так, чтобы при тонировании не возникало стыка ударной, а при атонировании не образовывались слишком длинные безударные интервалы. Эти принципы тонирования текстов, промежуточных между стихом и прозой, были предложе-

ны Б. И. Ярхо (№ 183, стр. 21 — 22) и дают довольно естественную картину распределения ударений. Пример: ОвШ, 125 — 127: «Помните? / Вы говорили: / Джек Лондон...» Здесь мы атонировали «Джек» (из-за стыка ударений) и тонировали «Вы» (во избежание 5-сложного безударного интервала). Другой пример: в начале № 6 мы читаем «Мы спорим, / аж глотки просят лужения, // мы / задыхаемся / от эстрадных побед» без ударения на первом «мы» (во избежание стыка), но с ударением на втором «мы» (во избежание затяжной, 3-сложной анакрусы) — тем более, что это второе «мы» графически выделено Маяковским в отдельную ступеньку. Разумеется, между этими крайностями — стыком ударений и длинным интервалом — есть много промежуточных случаев, где приходится руководствоваться только слухом. Здесь доля субъективности неизбежна. Однако она не так велика, как это может показаться. Мы произвели контрольные подсчеты по «Облаку в штанах», подсчитав отдельно стихи с бесспорным числом ударений и отдельно — все стихи вообще, в троякой интерпретации: максимально тонированной, средне тонированной («на слух», как выше) и минимально тонированной. Расхождения оказались ничтожными (табл. 1).

В некоторых составных словах мы считали по два и даже три ударения: «150», 132 «к ка́менноуго́льным», 757 «эко́льдебоза́р»; 5И,326, «лазо́ревоси́несквозно́е» (рифма: «от зо́рь его, от ветра, от зно́я»), 598 «верблю́докора́бледрако́ньи» № 13,63 «на-бе́-бе-лил-ся́» (рифма «леса́»), № 18,13 «Те́-ле́-во́ксы», № 31, 47 «оди́ннадцатигодо́вой». В ряде случаев на ударность сомнительного слова указывала «лесенка» — подчас довольно неожиданно: например, № 18,138—146 «*И* / совершенно достаточно // одного телевокса поджарого — // и мир / обеспечен / лирикой паточной // под Молчанова / *и* / под Жарова», или № 40,52—56 «Чем жаловаться / *на* / объективные условия, // сам / себя подтяни», (Ср. такие рифмы, как «из: Гиз» в № 25, «уж:душ» в № 17; в аналогичном случае «коза:глаза:что это за»; А. Колмогоров и А. Прохоров считали возможным такие ударения не учитывать — см. № 90, стр. 92, — но нам это кажется натяжкой.)

Кроме сомнительного наличия ударений возможен вопрос о сомнительном положении ударений. Так, мы принимали чтения: ФП, 218 «на го́лову»; 283 «уплы́ла б» (ударение необычное, но частое в практике Маяковско-

Таблица 1

Число ударений	Бесспорные стихи		Все стихи: Максимальное тонирование		Среднее тонирование		Минимальное тонирование	
	ст.	%	ст.	%	ст.	%	ст.	%
1	7	1,9	7	1,6	8	1,8	8	1,8
2	10	2,8	11	2,4	11	2,4	17	4,0
3	123	34,4	130	28,9	142	31,6	165	36,5
4	195	54,5	233	51,8	250	55,6	231	51,3
5	12	3,3	50	11,1	23	5,1	14	3,1
6	5	1,4	9	2,0	6	1,3	7	1,6
7	2	0,6	3	0,7	4	0,9	2	0,4
8	2	0,6	3	0,7	2	0,4	4	0,9
9	—	—	2	0,4	2	0,4	—	—
10	2	0,6	2	0,4	2	0,4	2	0,4
Всего	358	—	450	—	450	—	450	—

го: ср. бесспорные случаи в рифмах: «Про это», 1175 «сли́лись»; «Хорошо», 132, слы́ла»); ВиМ, 287—289 «взви́лся/ в небо/ фе́йерверк фактов»; 497 «широ́ко»; Ч, 725 «ка́тятся»; «150», 55 «босо́му», 662 «цилиндри́ще», 1524 «с за́говорами»; 5И, 207 «до́говором»; № 3, 52 «суффи́ксов»; № 6 , 167 «до́был»; № 15, 512 «офице́рам»; № 21, 92 «поба́ловаться»; № 26, 103 «рево́львер» (в поэме «Ленин» рифмовалось с «за землю и волю вы»); № 34, 30 «долла́ром» (в американских стихах рифмовалось «дала: доллар»); № 29, 145 (новорожде́нный» и т. п. Понятно, что допустимо и иное чтение. В нескольких случаях Полное собрание сочинений само отмечает ударения над словами: ФП, 233 «с по́моста»; ВиМ, 221 «в гру́ди»; 615 «кладби́ще»; 619 «шеве́лятся». Мы принимали эти ударения, хотя источник такой разметки неясен.

Г) *Сомнительный слоговой состав.* В уже известных нам случаях типа «милл*ио*ны», «брилл*иа*нтовый», «разбрилл*иа*нтенный», «*ие*рихонский», «тыс*я*чи», «в*оо*бще» и пр. мы всюду держались произношения, строго соответствующего графике. То же относится и к многочисленным окончаниям на «-ие», «-ия» и пр., где соблазн читать со стяже-

нием («-ье», «-ья») был особенно велик — ср. рифмы «Сене : воскресен*ие*», «потерял : матер*иал*» (№ 3), «ленью : заявлен*ию* (7), «клокотанье : щекота*ния*» (№ 17). Сокращение «СССР» (№ 34,3) мы читали в три слога, цифровое обозначение «18-й год(ик)» (№ 30, 10 и далее) — как «*восем*надцатый»; в стихотворении № 38 («Особое мнение») в соответствии с графикой всюду читалось «индивид*у*мы». В ВиМ, 112 сл.— «Браво! / Браво! /Бра-а-аво!..» и в «150», 141, «Скоре-е-е-е-е-е-е-е!» — мы считали, что растяжение гласной не влияет на двусложность или трехсложность повторяемого слова. В ВиМ, 380 сл.: «Барабаны: тра-та-та-та...» — этот стих, изображенный нотной линейкой, мы предпочли совсем исключить из подсчетов тоники и ритмики, так что в соответствующих таблицах число стихов ВиМ равняется не 531, а 530.

§ 194. *Объем стиха.* А) *Число ударений* (в %) (табл. 2). Сравнение с прозой требует пояснений. В качестве сравнительного материала здесь была взята проза самого Маяковского («Мое открытие Америки», т. 7, стр. 265—272 и 320—329). Нашей целью было сопоставить объем стиха с объемом прозаического колона: является ли членение акцентного стиха на строки естественным развитием членения прозы на колоны или оно порождается специфическими особенностями стиха? Трудность была в том, что деление прозы на колоны в значительной мере субъективно. Б. Томашевский, членя «Пиковую даму», получал колоны длиной преимущественно 6—10 слогов, т. е., по-видимому, в 2—3 ударных слова (№ 147, стр. 266—268). Сравнивать стихи Маяковского с такими короткими отрезками было бы заведомо бессмысленно. Поэтому мы, членя на колоны «Мое открытие Америки», сознательно стремились приблизить ритм прозы к ритму стиха Маяковского и во всех спорных случаях отдавали предпочтение 4-ударным вариантам («Купцы в белой чесуче /сбегали возбужденно с дюжинами чемоданчиков/ — образцов подтяжек, воротничков, граммофонов, фиксатуаров/ и красных негритянских галстуков. / Купцы возвращались ночью пьяные, / хвастаясь дареными двухдолларовыми сигарами...»). И все-таки, как явствует из таблицы, даже при такой тенденциозной интерпретации 4-ударные колоны в прозе даже отдаленно не приближаются к тому ведущему положению, какое занимают 4-ударные строки в стихе.

Таблица 2

Текст	Объем	Число ударений													
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	15
Проза	300	1,3	22,0	30,3	27,3	12,7	6,0	0,3	—	—	—	—	—	—	—
ВМ	271	2,9	2,9	17,7	48,3	11,5	7,8	5,2	1,5	0,7	0,4	0,7	—	0,4	—
ОвШ	450	1,8	2,4	31,6	55,6	5,1	1,3	0,9	0,4	0,4	0,4	—	—	—	—
ФП	221	1,4	6,3	22,6	62,0	7,2	—	0,5	—	—	—	—	—	—	—
ВиМ	530	2,6	7,7	21,7	55,1	6,4	2,8	1,7	0,6	0,8	—	0,2	—	0,2	0,2
Ч	367	1,4	4,6	14,4	63,8	6,5	6,5	1,6	0,3	0,3	0,3	—	—	0,3	—
Ранний Маяковский	1839	2,1	4,9	22,2	56,7	7,0	3,6	1,8	0,5	0,5	0,2	0,2	—	0,2	0,05
МБ	790	2,3	7,2	14,7	54,6	9,1	4,9	3,6	1,9	1,0	0,4	0,3	—	—	—
«150»	871	1,5	8,2	21,6	53,2	6,4	4,1	2,5	1,4	0,6	0,2	0,1	0,1	—	—
5И	508	3,3	9,1	15,9	56,7	8,7	3,3	1,4	1,4	0,2	—	—	—	—	—
МГ	523	3,8	10,1	16,1	63,5	5,7	0,6	0,2	—	—	—	—	—	—	—
ЛП	607	2,1	7,4	26,8	61,8	1,7	0,2	—	—	—	—	—	—	—	—
1926	416	1,2	3,4	13,9	78,9	2,6	—	—	—	—	—	—	—	—	—
1927	312	0,3	2,9	11,9	78,8	5,8	—	0,3	—	—	—	—	—	—	—
1928а	349	0,3	14,6	28,1	56,4	0,6	—	—	—	—	—	—	—	—	—
1928б	354	1,1	6,2	19,5	70,1	2,8	—	0,3	—	—	—	—	—	—	—
1929–1930	365	0,8	3,8	34,9	60,0	0,5	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Поздний Маяковский	1796	0,8	6,1	21,6	69,0	2,4	—	0,1	—	—	—	—	—	—	—

Членение акцентного стиха оказывается несводимо к членению прозы.

У раннего Маяковского, грубо говоря, около половины всех стихов составляют стихи 4-ударные, около четверти — стихи 3-ударные и оставшуюся четверть делят стихи 1—2-ударные (их мы будем называть «короткими») и стихи 5- и более ударные (их мы будем называть «длинными»). Это соотношение одинаково характерно для всех

пяти произведений. Можно отметить лишь повышенный уровень длинных стихов в самой ранней и самой поздней вещах — «Владимире Маяковском» и «Человеке»: в первом случае — за счет 4-ударных, во втором — за счет 3-ударных стихов. В целом 80% всего материала приходится на два вида стихов (3- и 4-ударные), тогда как в прозе те же 80% материала делятся между тремя видами колонов (2-, 3- и 4-ударными).

У позднего Маяковского стих становится еще более урегулированным, еще более далеким от прозы. Диапазон вариантов длины в раннем стихе равнялся 13, в позднем равняется 6: разнообразие резко убывает. Господствующая вариация в раннем стихе составляла 56,7%, в позднем составляет 69,0%; единообразие заметно возрастает. Это увеличение доли 4-ударных стихов происходит за счет доли длинных и сверхдлинных стихов, которая падает с 14% до 2,5%. Отказ от длинных строк, столь заметных в системе стиха дооктябрьских поэм, — вот главное самоограничение позднего Маяковского. Более того: даже те немногочисленные длинные строки, которыми поздний Маяковский пользуется, не противопоставляются 4-ударным, а подлаживаются под них: из 43 5-ударных стихов в нашем материале больше половины могут быть без натяжки интерпретированы как 4-ударные с добавочным ударением на анакрусе: *«Вам,* конечно, известно явление рифмы. *Скажем,* строчка закончилась словом «отца»...» Максимальный процент «длинных» строк в № 14 состоит целиком из таких случаев. Колебания по отдельным годам сравнительно невелики и сводятся к тому, что четырехударники несколько возрастают за счет трехударников или наоборот; сумма 3- и 4-ударных стихов, составляющая 90% всего материала (вместо 80% в раннем стихе), остается почти неизменной.

Где происходит в творчестве Маяковского перелом от более зыбкого раннего стиха к более строгому позднему стиху? Это видно из обзора произведений среднего периода: перелом происходит между 1922 и 1923 гг. Общий процент длинных стихов в МБ, «150» и 5И равняется 21,2, 15,4 и 15,0; а всего лишь через полгода после 5И, в МГ он уже равен только 6,5, а в ЛП — 1,9, совсем как в позднем стихе. Показатель господствующей 4-ударной вариации до 1922 г. держится ниже 60%, ближе к показателю раннего стиха; начиная с 1923 г. он поднимается выше 60%, ближе

к показателю позднего стиха. Запомним этот рубеж: он нам еще встретится.

§ 195. Ведущая роль 4-ударных стихов становится еще виднее, если рассмотреть распределение стихов по их месту в строфе. Наблюдения над различным расположением стихов в четверостишии Маяковского делались неоднократно (В. Тренин, № 151 а, 153 а, стр. 137—138; Л. Тимофеев, № 141 б, стр. 179—194; В. Никонов, № 104); мы можем подкрепить их подсчетом доли коротких, 3-ударных, 4-ударных и длинных строк на каждой позиции строфы (в %). Учтены все правильные 4-стишные строфы с рифмовкой abab (438 для раннего Маяковского, 423 для позднего).

Таблица 3

Длина стихов	Место в строфе				
	I	II	III	IV	В среднем
Ранний Маяковский					
Короткие стихи	1,5	7,1	5,7	12,5	7,0
3-ударные стихи	10,5	25,2	17,3	35,9	22,2
4-ударные стихи	72,5	54,9	62,1	43,6	56,7
Длинные стихи	15,5	12,8	14,4	8,0	14,1
Поздний Маяковский					
Короткие стихи	3,6	5,0	3,1	13,2	6,2
3-ударные стихи	4,7	35,9	10,2	35,2	21,5
4-ударные стихи	88,6	57,2	83,2	50,4	69,9
Длинные стихи	3,1	1,9	3,5	1,2	2,4

На нечетных, «ведущих» позициях выше среднего оказывается доля длинных и 4-ударных строк, на четных, «ведомых» позициях — доля коротких и 3-ударных строк. В раннем стихе эта тенденция менее отчетлива, в позднем — более отчетлива. Число ударений убывает от первого двустишия строф ко второму и от первого стиха каждого двустишия ко второму. Это та же тенденция к облегчению конца стихового периода, которую мы уже не раз наблюдали в других размерах.

Если рассчитать среднее число ударений на каждый стих строфы, то мы получим для раннего Маяковского последовательность 4,13—3,61—3,93—3,50 (в среднем 3,81), для позднего Маяковского 3,92—3,56—3,88—3,31

(в среднем 3,67). Эти показатели дают повод для любопытного наблюдения. Как у раннего Маяковского, так и у позднего самый длинный стих в строфе — первый, самый короткий — последний; но у раннего Маяковского более заметным оказывается удлинение первого стиха, у позднего — укорочение последнего. Сравним отклонение длины первого стиха от средней длины трех остальных и длины последнего стиха от средней длины трех остальных; для раннего Маяковского это даст +0,45 и—0,39, для позднего +0,35 и —0,48. Ранний Маяковский предпочитает отмечать начала строф, поздний Маяковский — концы строф. Первый из этих приемов более экспериментален, второй — более традиционен (строфы с укороченным последним стихом — «строфической клаузулой», в терминологии Ф. Мартинона,— самый обычный тип разностопных строф в классическом стихе). Перелом от ранней манеры к поздней можно установить и здесь — он лежит между 1920 и 1922 гг.: отклонение длины первого и последнего стиха для МБ и «150» вместе взятых +0,53 и —0,31 (как у раннего Маяковского), для 5И, МГ и ЛП +0,36 и —0,43 (как у позднего Маяковского).

Таким образом, типичными для Маяковского будут, например, строфы 4—3—4—3-ударные («Граждане,/у меня / огромная радость, // Разулыбьте / сочувственные лица. // Мне /обязательно / поделиться надо,// стихами/ хотя бы / поделиться»), а для раннего Маяковского — также и 4—4—3—3-ударные («Версты улиц взмахами шагов мну. // Куда уйду я, этот ад тая? // Какому небесному Гофману // выдумалась ты, проклятая?»). Наоборот, аномальными будут строфы с ударностью строк 3—3—4—4 («Но мне не до розовой мякоти, // которую столетия выжуют.// Сегодня к новым ногам лягте!// Тебя пою, / накрашенную, / рыжую!») или 3—4—3—4 («Нет,/ ответь,/ не лги!// Как я такой уйду назад?// Ямами двух могил // вырылись в лице твоем глаза»; впрочем, и этот единственный пример может быть интерпретирован как 3—4—3—3).

§ 194. Б) *Число слогов*. Слоговой объем акцентного стиха Маяковского обследовался менее подробно: представлялось очевидным, что силлабическая урегулированность в этом стихе представляет собой производное от тонической урегулированности. Соотношение тоники и силлабики у раннего Маяковского мы разобрали по ОвШ (табл. 4а),

Таблица 4а

Число ударений	Число слогов																								Всего
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	
1	1	2	1	4	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	8
2	—	—	—	1	1	4	3	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	11
3	—	—	—	—	7	10	17	33	27	17	18	9	3	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	142
4	—	—	—	—	—	—	—	4	22	40	51	56	47	13	9	7	1	—	—	—	—	—	—	—	250
5	—	—	—	—	—	—	—	—	1	1	—	3	4	5	5	4	—	—	—	—	—	—	—	—	23
6	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	2	1	—	2	—	—	—	—	—	—	6
7	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	1	—	1	1	—	—	—	—	4
8	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	1	—	2
9	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	1	2
10	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	2
Всего	1	2	1	5	8	14	20	39	50	58	69	68	54	20	16	13	2	2	1	1	1	1	1	3	450

Таблица 4б

Число ударений	Число слогов																		Всего
	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	21	
1	3	1	1	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	6
2	2	2	6	4	5	4	9	1	2	3	—	—	—	—	—	—	—	—	38
3	—	—	1	4	7	8	22	30	22	17	13	8	6	2	1	—	—	—	141
4	—	—	—	—	1	1	19	43	92	90	75	59	35	23	8	2	2	—	450
5	—	—	—	—	—	—	1	1	2	4	5	5	4	—	—	—	—	—	22
7	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	1	2
Всего	5	3	8	8	14	13	51	75	118	114	93	72	45	25	9	2	3	1	659

у позднего Маяковского — по выборке 15 стихотворений, в которых доля господствующего 4-ударного стиха колеблется в пределах 56—79% (максимум и минимум среднегодовых показателей в таблице 2): а именно: № 8, 13—17, 20, 21, 23, 25, 27, 34, 35, 39 (табл. 4б).

Средняя длина слова в слогах у раннего и позднего Маяковского приблизительно одинакова: 2,8—2,9 слога на одно ударение. Но ее колебания в зависимости от длины стиха очень различны. У раннего Маяковского 3-, 4- и 5-ударные стихи имеют одну и ту же длину слова (соответственно 2,9—2,9—2,8 слога); у позднего Маяковского в 3-ударном стихе слово заметно удлиняется, а в 5-ударном заметно укорачивается (соответственно 3,2—2,9 — 2,4 слога). А вместе с этим меняется и весь слоговой объем стиха: 3-ударный стих становится длиннее, а 5-ударный короче,— иными словами, и тот и другой как бы подравниваются к лежащему между ними господствующему, 4-ударному стиху. В раннем стихе наиболее частая длина 3-ударного стиха — 8 слогов, 4-ударного — 12, 5-ударного — 14—15; в позднем соответственно 9, 10—11 и 12—13: кульминации как будто стягиваются теснее друг к другу. В результате и суммарная кривая распределения слогового объема стиха меняет облик: число вариантов сокращается с 24 до 18, а кульминация повышается с 15% до 18%. Стих опять-таки становится однороднее и организованнее. Если эволюция тоники в акцентном стихе Маяковского усиливает господствующую роль 4-ударного стиха, то эволюция силлабики подкрепляет ее, подравнивая к 4-ударному стиху смежные — 3- и 5-ударный.

Специальной выразительной функции слоговой объем акцентного стиха Маяковского, по-видимому, не имеет и вряд ли даже отчетливо уловим на слух. Любопытный пример: в ОвШ, 133—142 (от стиха «Которую надо украсть!» до стиха «Дразните? Меньше, чем у нищего копеек...») шесть 4-ударных стихов имеют последовательно объем 8, 9, 10, 11, 12 и 13 слогов, но непосредственно на слух эта силлабическая градация (вероятно, ненамеренная), как кажется, совершенно неощутима.

§ 197. *Внутренний ритм стиха.* Всего в рассмотренных произведениях раннего Маяковского встречается 310 ритмических форм стиха, т. е. различных сочетаний междуударных интервалов, а в рассмотренных произведениях позд-

него Маяковского — 193 ритмические формы, т.е. на треть меньше. На каждую форму в среднем приходится в ранних произведениях по 5,9 стиха, в поздних — по 9,3 стиха. Это еще один показатель возросшей однородности стиха. Правда, следует оговорить, что эта разница возникает в основном за счет исчезновения длинных стихов, между тем как в пределах четырехударников и трехударников степень разнообразия стиха остается прежней.

Вот перечень этих ритмических форм. Цифры показывают число слогов в каждом интервале: так, стих «подняли одного, бросили в окоп» обозначается «403», стих «Нервы — большие, маленькие, многие» — «213» и т. д.; недостаток места не позволяет нам привести достаточно примеров. Цифры в скобках (например, 3 + 5) показывают, что у раннего Маяковского данная форма встречается 3 раза, у позднего 5 раз; для 5-ударных и более длинных стихов, единичных у раннего и отсутствующих у позднего Маяковского, пометки «(1 + 0)» для экономии места опускаются. Точками с запятой разделены группы 3 — 4 — 5-ударных форм одинакового слогового объема (без учета анакрус и окончаний).

1-ударные стихи (38 + 14).

2-ударные стихи: 8 (0 + 1), 7 (0 + 4), 6 (1 + 6), 5 (2 + 8), 4 (8 + 11), 3 (13 + 18), 2 (30 + 35), 1 (31 + 22), 0 (6 + 8). Всего 7 и 9 форм, 91 и 110 стихов.

3-ударные стихи: 56 (0+1); 72 (0+1), 27(0+1),63(1+0), 36 (0+2), 54 (1 + 2), 54 (1 + 2); 17 (0 + 2), 71 (0 + 1), 26 (0 + 1), 62 (0 + 2), 53 (2 + 3), 35 (1 + 2), 44 (0 + 2); 61 (3 + 0), 16 (1 + 4), 52 (1 + 8), 25 (1 + 5), 43 (5 + 10), 34 (3 + 6); 51 (2 + 4), 15 (2 + 8), 42 (8 + 8), 24 (6 + 13), 33 (15 + 20), 41 (5 + 12), 14 (8 + 10), 32 (31 + 17), 23 (23 + 23); 40 (1 + 1), 04 (0 + 1), 31 (22 + 24), 13 (11 + 15), 22 (89 + 57); 30 (1 + 1), 21 (58 + 41), 12 (56 + 35); 20 (5 + 10), 02 (4 + 2), 11 (31 + 22); 10 (5 + 4), 01 (2 + 2); 00 (4 + 5), Всего 32 и 40 форм, 408 и 388 стихов.

4-ударные стихи: 444 (1 + 0), 435 (0 + 1); 632 (1 + 0), 614 (0 + 1), 542 (1 + 0), 533 (0 + 1), 353 (0 + 2), 443 (0 + 2), 434 (0 + 1); 217 (1 + 0), 262 (0 + 1), 532 (0 + 1), 352 (1 + 5), 235 (0 + 1), 253 (0 + 1), 523 (1 + 0), 154 (1 + 0), 415 (1 + 0), 451 (0 + 1), 433 (0 + 1), 343 (2 + 4), 334 (2 + 3); 162 (2 + 0), 261 (1 + 2), 135 (1 + 2), 351 (1 + 1), 153 (0 + 1), 513 (0 + 1), 531 (0 + 2), 522 (2 + 5), 252 (2 + 4), 225 (1 + 1), 144 (0 + 1), 432 (5 + 2),

423 (3 + 2), 342 (6 + 3), 324 (4 + 5), 243 (4 + 5), 234 (2 + 8), 333 (7 + 11); 116 (0 + 1), 521 (1 + 1), 512 (2 + 1), 215 (1 + 1), 251 (0 + 5), 152 (1 + 2), 125 (2 + 2), 431 (3 + 3), 413 (6 + 3), 341 (1 + 3), 314 (0 + 3), 143 (3 + 4), 134 (4 + 4), 422 (10 + 7), 242 (4 + 15), 224 (6 + 9), 332 (12 + 22), 323 (14 + 14), 233 (10 + 21); 520 (1 + 0), 511 (0 + 4), 151 (2 + 3), 115 (2 + 0), 430 (1 + 0), 403 (1 + 0), 340 (1 + 1), 304 (1 + 0), 421 (9 + 7), 412 (7 + 8), 241 (9 + 9), 214 (9 + 5), 142 (8 + 3), 124 (5 + 6), 331 (10 + 16), 313 (6 + 3), 133 (7 + 19), 322 (16 + 26), 232 (29 + 40), 223 (18 + 26); 150 (0 + 1), 420 (0 + 1), 240 (0 + 1), 024 (0 + 1), 411 (4 + 5), 141 (2 + 7), 114 (3 + 11), 330 (0 + 2), 303 (1 + 0), 312 (13 + 25), 321 (13 + 20), 231 (23 + 29), 213 (14 + 26), 132 (9 + 29), 123 (20 + 26), 222 (135 + 98); 410 (3 + 0), 140 (0 + 1), 041 (1 + 0), 320 (1 + 4), 302 (1 + 0), 230 (2 + 6). 203 (1 + 0), 032 (0 + 1), 311 (12 + 16), 131 (25 + 25), 113 (13 + 26), 122 (70 + 80), 212 (72 + 90), 221 (79 + 92), 310 (3 + 1), 301 (1 + 0), 130 (1 + 4), 103 (1 + 0), 013 (0 + 1), 220 (4 + 6), 202 (3 + 4), 022 (5 + 3), 211 (50 + 57), 121 (63 + 64), 112 (50 + 52); 003 (1 + 0), 210 (2 + 4), 201 (0 + 1), 120 (4 + 2), 102 (8 + 1), 021 (2 + 2), 012 (1 + 0), 111 (41 + 27); 110 (4 + 2), 101 (4 + 0), 011 (3 + 0); 010 (0 + 1). Всего 103 и 110 форм, 1044 и 1238 стихов.

5-ударные стихи: 2434; 1434, 3333; 2144, 4232, 2342, 3332 (2 + 0) 1334 (0 + 1); 1351 (0 + 1), 2251, 4231, 2413, 1234, 1341 (0 +1), 0234 (0 + 1), 3331, 3232; 4212, 2412, 1224, 1332, 2322 (2 + 0), 2232 (3 + 0), 2223; 0413, 0314 (0 + 1), 3311 (1 + 1), 1331 (0 + 1), 1133 (1 + 2), 1124, 1214, 3212, 1232 (3 + 0), 1223, 3122, 1322 (3 +1), 3221, 2213, 2222 (5 + 0); 4120, 0214 (0 + 1), 1141, 1114, 3301, 0331, 3022 (1 + 1), 2032, 0322, 0232, 0223, 3121, 3112 (2 + 0), 1321 (1 + 2), 1312, 1231 (2 + 0), 1213 (2 + 1), 1132 (2 + 1), 1123 (1 + 2), 2221 (2 + 1), 2212 (2 + 0), 2122 (4 + 0), 1222 (6 + 2); 2130, 2013 (0 + 1), 1023, 0222 (0 + 2), 3111 (2 + 1), 1311 (1 + 1), 1131 (3 + 0), 1113 (1 + 3), 2211 (2 + 0), 2112 (2 + 0), 1221 (4 + 0), 1212, 1122 (5 + 0), 2121 (2 + 0); 0032, 2210, 2102 (2 + 1), 0221, 0122 (1 + 1), 2111 (3 + 1), 1211 (3 + 1), 1121 (2 + 2), 1112 (0 + 3); 0121, 1120 (0 + 1), 1111 (3 + 2); 0021, 1110 (0 + 1), 1101 (2 + 0), 1011. Всего 80 и 31 форма, 128 и 43 стиха.

6-ударные стихи: 42145, 33242, 35131, 21252 24114, 24312, 41114, 42122, 12242, 33131, 32321, 31232, 22322 (2 + 0), 11413, 22330, 31222, 22123, 21232, 22321, 22222 (4 + 0), 14220, 10242, 34011, 32211, 12321, 12123, 22221 (3 + 0), 22122 (2 + 0), 12222 (2 + 0), 31211, 20213, 21131, 10124, 20222, 22121 (3 + 0),

21221, 11222 (2 + 0), 21122, 22112, 11203, 02122, 22021, 12112, 12121, 11221, 12211, 11122, 20022, 11121, 12210, 21101, 11102, 12011, 11111, 22010, Всего 55 форм, 66 стихов.

7-ударные стихи: 523313, 133152, 331241, 031424, 243221, 332122, 132231, 331212, 112332 (0 + 1), 122232, 222222, 123122, 231221, 222212, 141310, 113311, 221212, 221221, 122131, 221122, 330202, 212230 (0 + 1), 220221, 212121, 112131, 202221, 221121, 222120, 211121, 212021, 220121, 110221, 211111, 111121, 201121, 120120, Всего 34 и 2 формы, 34 и 2 стиха.

8-ударные стихи: 0233312, 2152122, 3213112, 2122012, 1132222, 2212222, 4141113, 2121232, 32131333, 3120222, Всего 10 форм и стихов.

9-ударные стихи: 61163212, 12030433, 11113122, 13222113, 11321221, 42221132, 22222112, 22213122, 12121221. Всего 9 форм и стихов.

10-ударные стихи: 630132113, 222122222, 212042121, 323313131. Всего 4 формы и стиха.

11-ударные стихи: 0552221323, 0431221121, 2203331113. Всего 3 формы и стиха.

13-ударные стихи: 222220201022, 133013403442, 420302232222. Всего 3 формы и стиха.

15-ударные стихи: 02241212023353. Всего 1 форма и стих.

Самый короткий стих в этой веренице форм — ВиМ, 903: «На». Самый длинный стих — ВиМ, 578 сл.: «Эй!/ Вы!/ Притушите восторженные глазенки!/Лодочки ручек суньте в карман!/ Это /достойная награда/ за выжатое из бумаг и чернил».

Это пестрое многообразие форм может быть систематизировано в трех аспектах.

§ 198. А) *Объем междуударных интервалов* (в %). Сравнение с прозой и здесь дает ту же картину: ³/₄ всего состава приходится в прозе на 3 варианта интервалов (1, 2, 3 слога), в стихе — на 2 варианта (1, 2 слога). По сравнению с ямбом, анапестом, дольником и даже тактовиком (см. § 128), конечно, акцентный стих оказывается ближе к прозе, и все же он остается ощутимо более организован, чем проза. Все строки таблицы дают очень сходное распределение (только ФП выделяется перевесом 1-сложных интервалов над 2-сложными; ту же особенность имеют и 4 поздних стихотворения — № 3, 5, 12 и 27) — см. табл. 5.

Таблица 5

Тексты	Число слогов									Всего
	0	1	2	3	4	5	6	7	8	
Проза	7,1	25,4	27,9	21,6	12,4	4,2	0,9	0,8	0,2	1050
ВМ	5,0	30,0	45,8	15,2	3,0	0,7	0,3	—	—	895
ОвШ	1,9	29,7	47,8	14,8	4,2	1,2	0,4	—	—	1239
ФП	4,2	39,6	36,7	13,9	5,0	0,5	0,2	—	—	595
ВиМ	3,2	35,2	40,0	14,8	5,5	0,9	0,3	0,1	—	1051
Ч	2,4	30,6	52,5	10,1	3,6	0,7	0,1	—	—	1113
Ранний Маяковский	3,2	32,5	45,0	13,7	4,3	0,9	0,3	0,02	—	5342
МБ	5,1	37,7	39,8	12,5	3,5	1,2	0,2	—	—	2454
«150»	3,1	32,0	46,1	13,3	4,0	1,2	0,3	—	0,04	2538
5И	5,0	31,0	38,9	14,8	6,7	2,7	0,7	0,2	—	1432
МГ	6,2	29,9	34,4	19,1	7,6	2,0	0,5	0,2	0,1	1358
ЛП	4,0	32,7	38,0	14,6	7,6	2,3	0,7	0,1	—	1541
1926	0,6	31,1	45,4	17,1	3,8	1,3	0,5	0,2	—	1157
1927	2,4	32,8	37,9	20,3	4,5	1,8	0,3	—	—	901
1928 а	4,0	33,3	42,0	13,8	4,5	1,9	0,3	0,2	—	846
1928 б	2,8	31,2	39,1	18,3	6,5	1,9	0,2	—	—	950
1929—1930	1,5	28,2	40,9	18,2	7,3	2,9	0,7	0,2	0,1	933
Поздний Маяковский	2,2	31,2	41,2	17,6	5,3	1,9	0,4	0,1	0,02	4786

Средние показатели раннего и позднего Маяковского расходятся ненамного: колебания по отдельным произведениям всюду перекрывают это расхождение. Тем не менее тенденция этого расхождения очень интересна. До сих пор мы видели, что стих позднего Маяковского более строг и собран, чем ранний; здесь мы видим, напротив, что поздний стих более расплывчат и зыбок, чем ранний. Число вариантов увеличивается с 8 до 9, высота кульминации понижается с 45 до 41 %, сумма двух самых частых вариантов (1 и 2)

в раннем стихе колеблется между 75—83%, в позднем между 69—76%. Коротких, легко различимых на слух интервалов становится меньше, а длинных, трудноразличимых — больше. Как это объяснить? По-видимому, перед нами — явление ритмической компенсации: с понижением урегулированности по ударениям повышается урегулированность по интервалам и наоборот. Укрепление 4-ударного костяка

Таблица 6

Длина стихов	Интервалы								Всего
	0	1	2	3	4	5	6	7...	
Ранний Маяковский									
В 2-ударных стихах	6	31	30	13	8	2	1	—	91
В 3-ударных стихах	26	237	371	130	37	10	5	—	816
В 4-ударных стихах	63	1039	1449	416	135	24	5	1	3131
В 5-ударных стихах	24	186	204	77	20	1	—	—	512
В 6-ударных стихах	18	105	160	29	15	3	—	—	330
В 7-ударных стихах	13	73	86	25	5	2	—	—	204
В 8—9-ударных стихах	5	46	61	23	4	1	2	—	142
В 10—15-ударных стихах	14	23	44	24	7	3	1	—	116
Всего	169	1740	2405	737	231	46	14	1	5343
Поздний Маяковский									
В 2-ударных стихах	8	22	35	18	11	8	6	2	110
В 3-ударных стихах	31	206	281	143	67	33	10	5	776
В 4-ударных стихах	52	1183	1611	645	169	50	4	—	3714
В 5—7-ударных стихах	12	89	45	32	5	1	—	—	184
Всего	103	1500	1972	838	252	92	20	7	4784

стиха придает ему такую четкость, что стих уже может позволить себе бóльшую вольность в игре интервалов между этими ударениями; и он пользуется этой вольностью.

Хронологический рубеж, с которого в стихе Маяковского начинается расслабление ритма интервалов, лежит между 1918 и 1920 гг.: МБ еще примыкает к ранней манере (сумма 1- и 2-сложных интервалов — 77,5%), «150» уже к

поздней (та же сумма — 68,1%). Хронологический рубеж, с которого начинается укрепление ритма ударений, лежит, как мы видели, позднее, между 1922 и 1923 гг. Недолгий переходный промежуток между этими двумя порогами — время наибольшей ритмической раскованности акцентного стиха Маяковского, время «Окон Роста», агитплакатов, первых газетных стихов. Некоторых образцов этого ритма мы еще коснемся (§ 207—208).

В стихах различной длины распределение интервалов имеет такой вид, как показывает таблица 6.

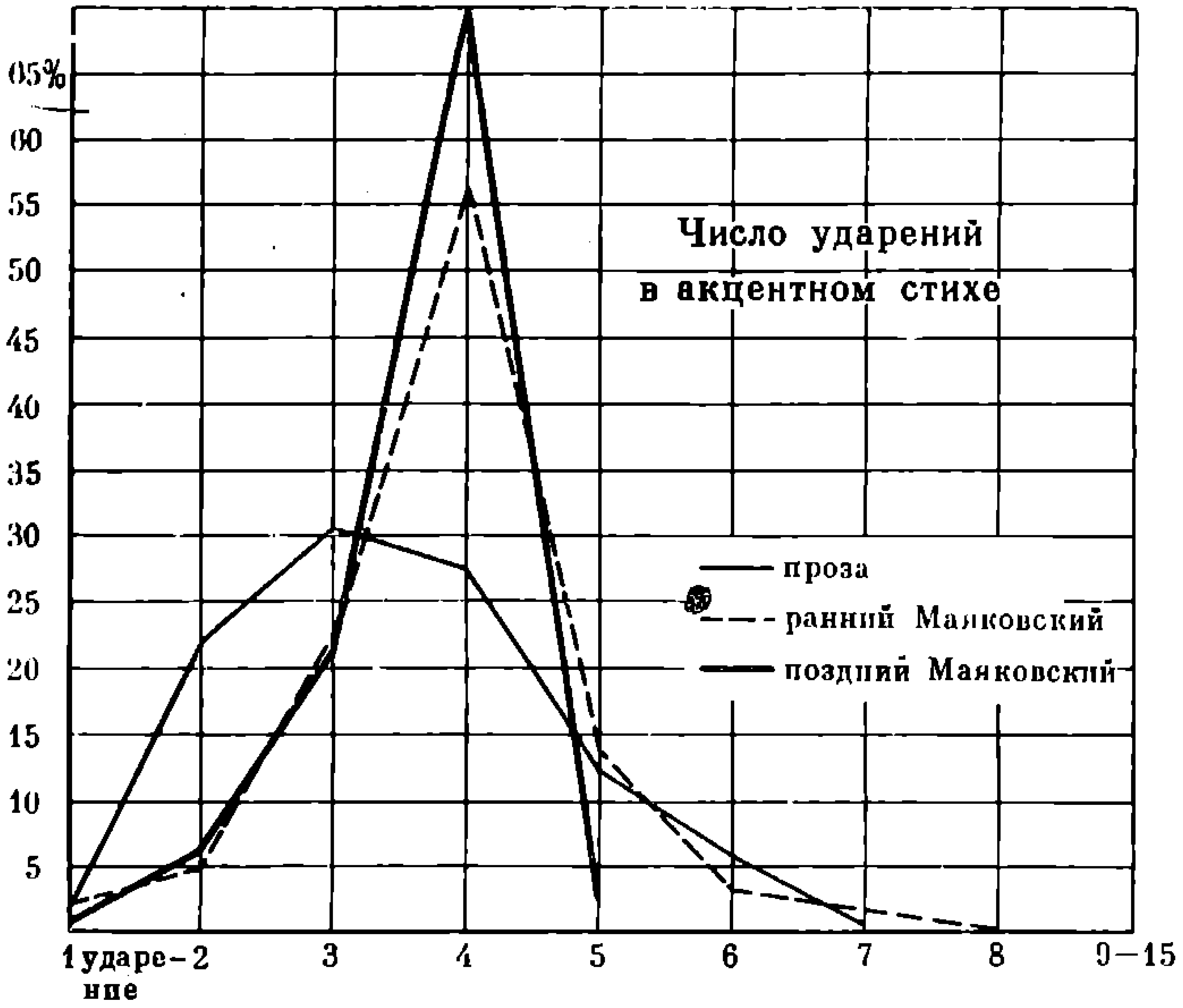
Средняя длина междуударного интервала в стихе:

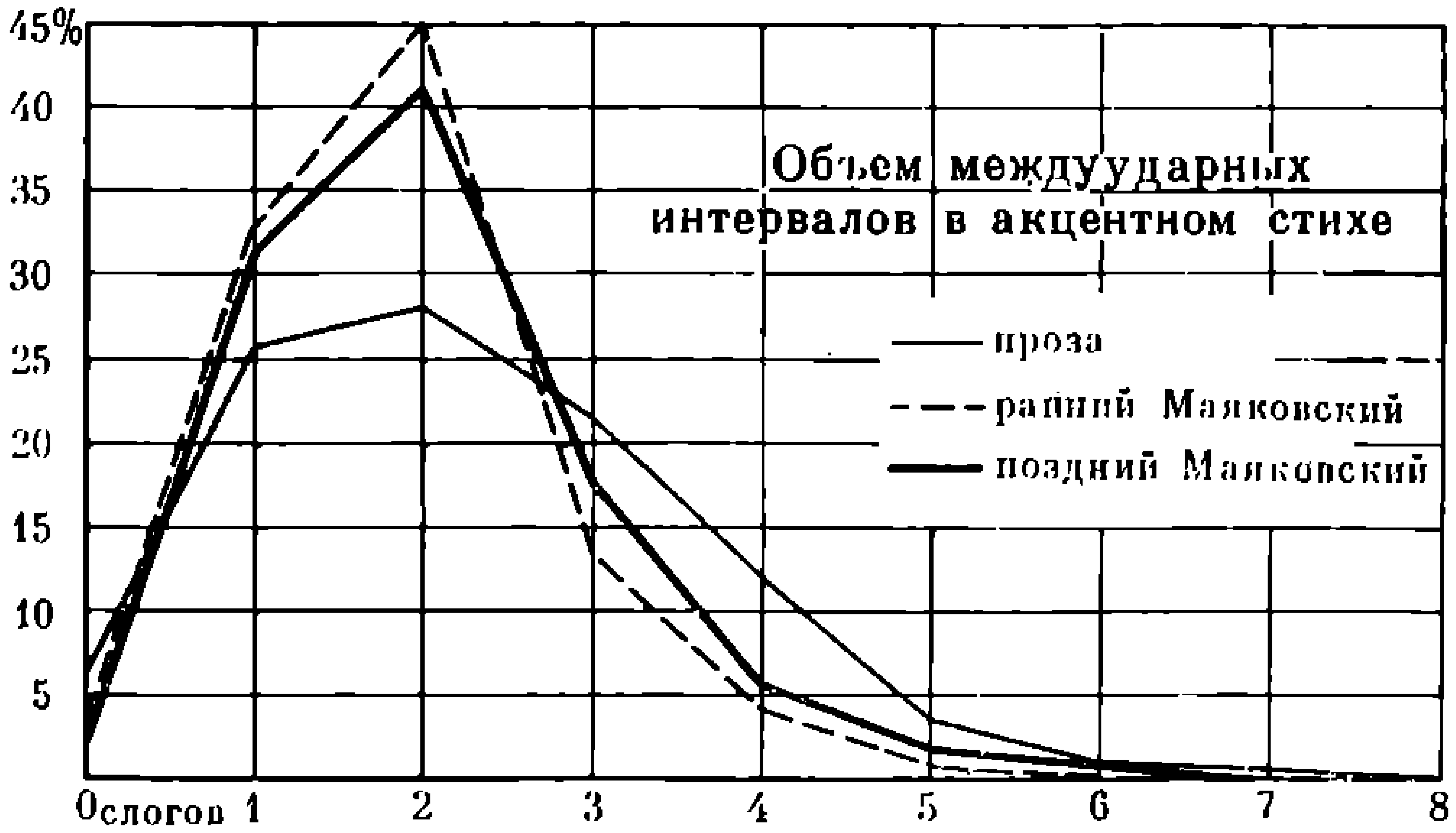
Таблица 6а

Тексты	2-ударные	3-ударные	4-ударные	5-ударные	Длинные
Ранний Маяковский	1,97	1,96	1,88	1,78	1,82
Поздний Маяковский	2,55	2,22	1,96	1,58	—

Более короткие стихи дают повышенный процент длинных интервалов, более длинные — повышенный процент коротких. Удлинение интервалов как бы компенсирует укорочение стиха по числу ударений, и наоборот. У раннего Маяковского эта тенденция лишь в зачатке, у позднего она выступает очень резко. Именно в результате этой компенсации создается та силлабическая консолидация стиха позднего Маяковского, о которой шла речь в § 196.

§ 199. Б) *Сочетания междуударных интервалов.* Ограничимся рассмотрением только одного, самого употребительного типа стиха — именно: четырехударника; а в нем ограничимся только ритмическими формами, комбинирующими 5 самых употребительных интервалов: 0, 1, 2, 3 и 4 слога. Таких стихов в нашем материале по раннему Маяковскому — 1020, по позднему — 1136. Поставим вопрос: сочетаются ли эти интервалы друг с другом механически, безразлично, или же в выборе их сочетаний наличествует какая-то определенная тенденция? Если бы сочетания трех интервалов были безразличны для автора, то частота этих сочетаний определилась бы только частотой этих интервалов в языке, и частота каждого сочетания была бы прямо пропорциональна произведению частот трех состав-





ляющих его интервалов. Рассчитаем теоретически эту частоту сочетаний, чтобы сопоставить ее с действительною их частотой. Будем исходить из тех частот интервалов, которые нам дает таблица 5: «0»—0,03; «1»—0,33; «2»—0,45; «3»— 0,14; «4»— 0,04.

Результаты следующие (цифры левого столбца показывают только состав интервалов в сочетании, а не располо-

жение их: так, сочетание «1, 3, 4» включает и ритмическую форму «134», и «143», и «314», и т. д.).

Таблица 7

Сочетания интервалов	*Теоретически*	Действительно		Сочетания интервалов	*Теоретически*	Действительно	
		Ранний стих	Поздний стих			Ранний стих	Поздний стих
1,2,2	20,6	21,7	22,1	0,2,3	1,2	0,5	0,9
1,1,2	14,6	16,0	14,7	1,3,4	1,1	1,7	1,7
1,2,3	13,9	9,1	13,1	0,1,1	1,0	1,1	0,2
2,2,2	9,7	13,3	8,3	0,1,3	0,8	0,6	0,5
2,2,3	9,0	6,3	7,8	0,2,4	0,3	—	0,2
1,1,3	4,5	5,0	5,7	3,3,3	0,3	0,7	0,9
1,2,4	3,6	4,3	3,2	3,3,4	0,2	0,4	0,7
1,1,1	3,4	4,1	2,3	0,1,4	0,2	0,4	0,1
2,3,3	2,8	3,6	4,8	2,4,4	0,2	—	0,3
0,1,2	2,7	1,7	0,9	0,3,3	0,1	—	0,2
2,2,4	2,5	2,0	2,6	1,4,4	0,1	—	0,1
1,3,3	2,0	2,3	3,2	0,3,4	0,1	0,4	0,1
0,2,2	1,9	1,2	1,1	4,4,4	—	0,1	—
2,3,4	1,6	2,4	2,1	0,0,1	0,1	—	0,1
1,1,4	1,4	0,8	1,9	3,4,4	0,1	—	0,2

Из таблицы видно, что теоретические и эмпирические показатели близко совпадают: сочетания междуударных интервалов ритмически безразличны для Маяковского[1]. Сочетания, дающие звучание дольника («2, 2, 2», «1, 2, 2», «1, 1, 2»), теоретически составляют 44,9%, у раннего Маяковского встречаются несколько чаще (51,0%), у позднего — в соответствии с вероятностью (45,1%). Сочетание, дающее звучание трехсложных размеров («2, 2, 2»), заметно предпочитается в раннем стихе, но избегается в позднем. Сочетания, дающие звучание двусложных размеров («1, 1, 1», «1, 1, 3», «1, 3, 3»), предпочитаются и в раннем и в позднем стихе, но не очень сильно (теоретически — 10,2%, в действительности — 12,1%). Однако в дальнейшем мы увидим, что ритмические тенденции и к дольнику, и к

[1] В первой публикации настоящей работы (№ 37) теоретические показатели в этой таблице были рассчитаны с ошибкой (без учета возможности перемещений в каждом сочетании); указанием на эту ошибку автор обязан А. Н. Колмогорову.

трехсложникам, и к двусложникам могут возникать в акцентном стихе локально и, следовательно, рассматриваться как выразительный прием.

§ 200. В) *Расположение междуударных интервалов.* Теперь можно поставить вопрос, равноценны ли для поэта, скажем, входящие в состав сочетания «1, 3, 4» ритмические формы «134», «143», «314» и т. д., или в их отборе также наличествует какая-то ритмическая тенденция? Для этого подсчитаем, как часто употребляется каждый интервал на каждом из возможных мест в 3-ударном, 4-ударном и 5-ударном стихе (таблица 8).

Таблица 8

Интервалы	Стихи												
	3-ударные			4-ударные				5-ударные					
	Место		Всего	Место			Всего	Место					Всего
	I	II		I	II	III		I	II	III	IV		
Ранний Маяковский													
0	10	16	26	13	23	27	63	10	6	5	3		24
1	114	123	237	356	323	360	1039	58	47	36	45		186
2	182	189	371	483	439	477	1449	40	52	53	59		204
3	73	57	130	129	154	133	416	16	18	30	13		77
4	19	18	37	54	43	38	135	4	5	3	8		20
5	6	4	10	8	8	8	24	—	—	1	—		1
6	4	1	5	1	4	—	5	—	—	—	—		—
7	—	—	—	—	—	1	1	—	—	—	—		—
Всего			816				3132						512
Поздний Маяковский													
0	10	21	31	9	6	37	52	6	2	1	2		11
1	100	106	206	406	375	402	1183	30	22	19	15		86
2	151	130	281	570	512	529	1611	4	9	14	1		40
3	72	71	143	190	255	200	645	3	10	7	9		24
4	33	34	67	46	61	62	169	—	—	1	4		5
5	18	15	33	16	26	8	50	—	—	1	—		1
6	2	8	10	1	3	—	4	—	—	—	—		—
7	2	3	5	—	—	—	—	—	—	—	—		—
Всего			776				3714						172

Таблица 8а

Средняя длина интервала по положению в стихе (в слогах)

Длина стиха		Место в стихе			
		I	II	III	IV
3-ударный стих:	ранний	2,03	1,89	—	—
	поздний	2,23	2,21		
4-ударный стих:	ранний	1,89	1,91	1,83	—
	поздний	1,93	1,98	1,90	
5-ударный стих:	ранний	1,58	1,76	1,95	1,83
	поздний	1,09	1,63	1,79	1,96

Таблица 8а показывает: в 3-ударных стихах раннего Маяковского второй интервал короче первого — это та же тенденция к облегчению конца строки, которую мы знаем по дольнику. (У позднего Маяковского эта тенденция заметно ослабевает.) В 4-ударных стихах раннего Маяковского самый короткий интервал последний — в силу той же тенденции, а самый длинный — средний: это то же подобие цезурного наращения в середине строки, которое мы видели в тактовике. (У позднего Маяковского это удлинение среднего интервала усиливается.) В 5-ударных стихах длина интервала от начала к концу строки неожиданно увеличивается: у раннего Маяковского — с перебоем, у позднего — плавно и круто. Сосредоточение коротких интервалов на первом месте здесь легко объясняется тем, что первые ударения в 5-ударных стихах — это как бы «сверхсхемные ударения на анакрусе» при 4-ударном стихе (особенно у позднего Маяковского: «Я,/ душу не снизив,/ кричу о вещах...», «Мы/ сами/ выкуем/ сталь индустрии...», «Мы/ будем/ республику/ отстраивать и строгать...» и пр.). Но плавность дальнейшего нарастания интервалов к концу стиха пока объяснению не поддается.

§ 201. *Анакрусы и окончания* (см. табл. 9—10).

Для сравнения в таблицах приведены теоретически рассчитанные показатели вероятной частоты анакрус и окончаний, выведенные из состава ритмического словаря русского языка. Сравнение показывает для раннего Маяковского некоторые отклонения действительной частоты от расчетной: 1) среди анакрус акцентный стих чаще использует

Таблицы 9—10

	Анакрусы					Окончания					Сверхсхемные ударения		Неравносложные окончания
	0	1	2	3	4...	М	Ж	Д	Г	П	Ж	Д	
Теоретически	29,4	42,7	23,2	4,4	0,3	34,0	43,9	17,4	3,8	0,8	—	—	—
Проза	35,3	38,3	19,3	6,3	0,7	30,7	44,3	22,7	2,3	—	—	—	—
ВМ	36,9	35,1	26,2	1,5	0,3	39,8	52,5	7,4	0,3	—	1,5	5,0	2.3
ОвШ	38,0	46,7	12,2	3,1	—	28,2	45,3	24,5	2,0	—	4,5	4,5	9.8
ФП	43,4	46,5	7,3	1,8	1,0	27,6	38,4	31,7	2,2	—	13,0	23,0	15.4
ВиМ	44,8	38,8	14,3	1,7	0,4	27,9	45,9	24,7	1,5	—	5,7	30,0	18.1
Ч	40,9	44,7	12,2	1,9	0,3	32,5	49,6	17,1	0,5	0,3	4,0	20,5	17.2
Ранний Маяковский	41,0	42,3	14,3	2,1	0,3	30,6	46,6	21,4	1,4	0,05	5,0	18.8	13.3
МБ	36,3	43,4	17,1	3,1	0,1	33,3	43,5	22,0	1,2	0,1	1,2	10,3	10,8
«150»	34,5	38,6	22,9	3,4	0,6	39,4	44,2	14.6	1,7	0,1	1,8	8,7	10,0
5И	34,8	43,7	18,7	2,4	0,4	33,8	51,6	13,2	1,4	—	2,3	9,0	8,0
МГ	29,6	39,2	22,7	8,1	0,4	30,4	48,4	20.1	1,1	—	2,8	9.5	11,8
ЛП	28,8	47,9	16,6	5,6	1,0	34,4	45,2	19,4	1,0	—	0,7	5,1	10.6
1926	33,0	43,5	19,0	4,1	0,4	45,4	37,5	15,9	1,2	—	0,6	4,5	8.2
1927	35,3	45,5	14,4	4,8	—	41,4	44,9	12,5	0,6	0,6	1,4	5.1	10.9
1928	33,7	45,5	17,4	2,6	0,8	39,8	44,4	14,7	1,1	—	1,9	5.8	11.9
1929—1930	33.2	38,9	18,4	8.5	1,0	35.1	47,4	17,0	0,5	—	—	4.8	11.7
Поздний Маяковский	33,7	43,7	17,4	4,5	0,7	40,4	43.5	15,1	0,9	0,1	1,2	5.2	10.8

нулевую и реже — 2-сложную и 3-сложную; 2) среди окончаний акцентный стих чаще использует дактилическое, 2-сложное и реже — мужское, нулевое. Эти тенденции разделяет со стихом Маяковского и проза Маяковского в строении своих колонов. Маяковский как бы стремится как можно скорее достичь первого ударения, входящего в ритм стиха, а в конце стиха, после последнего ударения словно оставляет побольше простора для переклички окончаний и рифм.

У позднего Маяковского обе тенденции слабеют: анакрусы удлиняются, окончания укорачиваются. От игры на окончаниях Маяковский переходит к игре на анакрусах. Это стало возможным, благодаря уже отмеченному укреплению строгости и единообразия акцентного ритма. В раскованном стихе ранних лет поэт должен был спешить к первому ударению как к точке отсчета стихотворного ритма; в отвердевшем стихе поздних лет, где объем стиха стандартизировался и границы стиха стали четче, эта важность первого ударения уменьшается, и его становится возможным даже пропускать без вреда для ритма. Не случайно большинство длинных (3-, 4-, 5-сложных) анакрус приходится у позднего Маяковского на стихи с уменьшенным количеством ударений: в 5-ударных стихах таких анакрус 0%, в 4-ударных — 1,8%, в 3-ударных — 14,2%, в 2-ударных — 12,7%. И хотя в строгом смысле говорить о метрической «схеме» в акцентном стихе нельзя, такие удлиненные анакрусы явно воспринимаются как «пропуски схемного ударения»: «Все хорошо: /поэт — поет, //критик/ занимается критикой.// *У стихо*творца — /корытце свое,// у критика — /свое корытико...//Зазубрит фразу/(ишь, ребятье!)//и ходит за ней,/ как за няней. //Бытье — /а у этого — еда и питье // Определяет сознание...» Четкость ударной схемы 4—3—4—3 в этом стихотворении (см. о нем Л. Тимофеев, № 141 б) настолько отчетлива, что выделенные слоги ощущаются как сильные, потенциально-ударные места. Можно думать, что так ощущал их и сам Маяковский: один раз он даже выделяет безударное слово в анакрусе в отдельную «ступеньку» (№ 29, 89—93): «Что у Лапорта? / Усы и прыщи,—// *а у* /мадмуазель —/магазин бакалейный».

Что касается окончаний, то как у раннего, так и у позднего Маяковского господствующими среди них являются женские; но соотношение с ними мужских и дактилических оказывается различно. У раннего Маяковского (за

вычетом еще «не устоявшегося» ВМ) соотношение М : Ж : Д, Г, П равняется 29,0 : 45,5 : 25,5, т. е. и мужские и «длинные» окончания находятся на одинаково «подсобном» положении; у позднего Маяковского это соотношение равняется 40,5 : 43,5 : 16,0, т. е. мужских и женских окончаний приблизительно поровну, а «длинные» находятся на подсобном положении (такова была их роль и в классическом русском стихе). Еще любопытнее сравнить соотношение мужских, женских и длинных окончаний отдельно для первого и последнего стиха в четверостишии; оно таково.

Таблица 10а

Место стиха	Ранний Маяковский	Поздний Маяковский
I стих	28,2 : 48,3 : 23,5	36,4 : 47,3 : 16,3
IV стих	31,6 : 43,7 : 24,7	45,5 : 36,9 : 17,6

У раннего Маяковского женские окончания одинаково преобладают и в первом и (чуть слабее) в последнем стихе; у позднего Маяковского в последнем стихе на ведущее место круто выходят мужские. (Для классического русского стиха, как известно, тоже характерным было именно мужское окончание строфы.) Таким образом, повышение доли мужских окончаний служит прежде всего оформлению строфы, ее завершенности и отграниченности; это явление, аналогичное тому сокращению длины заключительного стиха, которое мы наблюдали в § 193.

Переход Маяковского от ранней трактовки анакрус и окончаний к поздней совершается между 1917 и 1920 гг.: удлинение анакрусы впервые наблюдается в МБ, нарастание мужских окончаний — в Ч и МБ, падение дактилических — после МБ.

§ 202. Перекличка окончаний и рифм в стихе Маяковского отличается особенностями, не раз отмечавшимися в научной литературе (см. особенно М. Штокмар, № 174; В. Тренин и Н. Харджиев, № 151 а, 153 а). Во-первых, Маяковский часто рифмует неравносложные окончания («намаранней: на Марне», «неровно: бронированного»), и, во-вторых, он часто вводит в одно из рифмующих оконча-

ний сверхсхемное ударение («шагов мну: Гофману», «ад тая: проклятая»)[2]. Иногда эти два приема совмещаются (например, ВиМ, 383—390: «катафалк готовь: фактов», «вдов еще в ней: чудовищней»). Неравносложные рифмы чаще всего соединяют женское и дактилическое окончания (реже в них входят мужские и гипердактилические). Сверхсхемные ударения, как правило, падают на последний слог окончания; исключения («прожекторы: на ноже который») единичны. Понятным образом, гипердактилические окончания принимают отягчения охотнее, чем дактилические (8 раз на 25 гипердактилических окончаний), а дактилические — охотнее, чем женские.

Количественные показатели, характеризующие эти особенности, приведены в трех последних столбцах таблицы 10 (процент отягченных окончаний от всех женских и от всех дактилических окончаний, процент неравносложных рифмических пар от всех рифмических пар). Все три показателя дают резкий взлет в трех строках — для ФП, ВиМ, Ч. Увлечение Маяковского экспериментами с неравносложными и отягченными окончаниями было интенсивным, но непродолжительным. Начиная с 1918 г. Маяковский отходит от этого приема; такие эффектные рифмы, как «До чего доросли!//Первой гильдии, а жрут водоросли», выглядят в МБ уже не правилом, а эффектным исключением.

В рифмующей паре окончаний сверхсхемные ударения предпочитают первое место; чем короче окончание, тем это предпочтение отчетливей. У раннего Маяковского в женских окончаниях на первое место приходится 81,5% всех отягчений, в дактилических — 75,5%, в гипердактилических — 50%. Маяковский как бы стремится в первом члене рифмы создать напряжение стыком константного и сверхсхемного ударений («шагов мну...»), а во втором члене рифмы погасить это напряжение неотягченным рифмующим словом («...Гофману»). В неравносложных рифмах на первое место обычно приходится более длинное окончание; средняя длина безударного окончания на первом

---

[2] В четырех случаях Маяковский даже выделяет это сверхсхемное ударение в отдельную ступеньку (ВиМ, 202—207; «горсточка звезд, /ори: ноздри», 705–708 «это я / сам: мясо»; «150», 269–271: «полем/все: помолимся»; МГ, VI, 104–106: «нужно/ /стих: наружности»; ср. в стихотворении 1916 г. «Ко всему», 83–87: «Я/звал: язва»).

месте составляет 1,64, на втором — 1,44 слога. При этом в четверостишии с обычной для Маяковского рифмовкой abab укорочение окончаний заметнее на позиции b, чем на a (1,47—1,34 слога на позиции a, 1,87 и 1,63 слога на позиции b); вообще же неравносложные рифмы чаще занимают позицию a, чем b (107 из 183 неравносложных рифмических пар в поэмах и лирике раннего Маяковского). Маяковский как бы стремится начать рифмическую пару затянутым, тяжелым словом, а кончить — облегченным, кратким. Перед нами еще один пример действия закона облегчения стиха от начала к концу строфы: чем ближе к концу строфы, тем окончания стиха становятся малоударней (в отягченных рифмах) и малосложней (в неравносложных рифмах).

Заметим, что, охотно играя сверхсхемноударными рифмами, Маяковский почти никогда не переходит к разноударным рифмам (которые будут характерны, например, для Мариенгофа); в нашем материале имеется лишь три случая — ОвIII, 514—516 «радости: подрасти»; ФП, 212—214 «очень : лихорадочен» и каламбурная рифма МБ, 633—636: «Возражений нет?/ Принимаются до́воды?/— Ладно!/Было бы недалеко до воды́!» Зато обращают на себя внимание трехстишные рифмы такого типа, который у М. П. Штокмара назван «суммарным» № 174, стр. 96—104). Впервые такая рифма мелькает в ВиМ, 675—682: «Резцы : рык : цирк»; затем они появляются в «150» («лучи : на́ год : Чикаго», «чин : тягот : Чикаго», «рек : вьем : реквием»), в 5И и наконец — пять раз! — в «Маяковской галерее». Это предел: после 1923 г. «суммарные рифмы» у Маяковского почти начисто исчезают, а если и сохраняются, то графическое членение строк приводит их к обычной четверостишной рифмовке abab (так уже в «Про это»: «враз — дьячком — празд — нич-ком»). Можно не преувеличивая сказать, что как 1915—1917 гг. были для Маяковского полосой экспериментов с отягченными и неравносложными рифмами, так 1918—1923 гг.— полосой опытов с «суммарными рифмами»; после этого эксперименты прекращаются и начинается уверенная разработка достигнутого.

§ 203. *«Лесенка»*. В предыдущей главе (§ 184) мы показали, что дробление стиха «лесенкой» у зрелого Маяковского последовательно реализует один основной интонационный рисунок: отрывистое начало и плавный конец

Таблица 11

Ступеньки	Ранний стих	МБ	«150»	5И	МГ	ЛП	Поздний стих	Р. Рождественский
3	264	69	116	42	3	—	20	51
1—2	85	29	44	26	45	116	229	133
2—1	32	12	12	6	7	8	29	105
1—1—1	26	6	16	7	29	41	108	74
4	474	197	162	103	—	—	6	9
1—3	165	61	80	71	34	17	69	22
3—1	13	6	10	2	1	—	9	32
2—2	182	113	124	49	63	80	280	81
1—1—2	127	32	45	38	165	209	690	24
1—2—1	12	4	10	2	13	14	28	40
2—1—1	48	12	17	17	20	28	62	71
1—1—1—1	23	6	16	6	36	27	65	27
5	19	22	13	12	—	—	—	—
1—4	22	9	4	6	—	—	1	1
4—1	—	3	3	—	—	1	—	2
2—3	25	12	2	4	1	—	1	19
3—2	15	12	8	8	4	1	4	27
1—1—3	13	5	7	7	3	1	1	2
1—3—1	—	1	1	—	—	—	1	2
3—1—1	3	—	—	—	2	—	2	7
2—2—1	1	1	1	—	1	—	1	21
2—1—2	8	2	5	2	7	2	8	13
1—2—2	9	3	4	3	6	1	11	6
1—1—1—2	7	2	1	—	2	2	8	1
1—1—2—1	2	—	1	—	—	1	1	6
1—2—1—1	1	—	2	1	1	1	2	2
2—1—1—1	—	—	3	2	2	—	—	12
1—1—1—1—1	3	—	1	—	—	—	1	2
Всего:								
3-ударные	407	116	188	81	84	165	386	363
4-ударные	1044	431	464	564	332	375	1209	306
5-ударные	128	72	56	45	30	10	42	123

стиха, т. е. напряжение в начале и разрешение напряжения в конце. Теперь мы можем проследить становление этой тенденции в ходе развития акцентного стиха Маяковского.

В таблице 11 показано, как членится на ступеньки основная масса стиха Маяковского — 3-, 4- и 5-ударные стихи. Обозначение «4» соответствует 4-ударному стиху, не разбитому на ступеньки; «2—2» — двум ступенькам по два ударения; «1—1—2» — двум ступенькам по одному ударению и одной ступеньке по два и т. д. Для раннего и позднего Маяковского числа даны суммарные, для среднего, переходного периода — отдельные по каждому произведению. Для сравнения с манерой Маяковского здесь же приводятся данные о «лесенке» у Р. Рождественского (по первым 30 стихотворениям из сб. «Радиус действия», 1964).

Этот материал может быть систематизирован в двух аспектах: во-первых, по числу ступенек в стихе (от нерасчлененных стихов до таких стихов, где каждое слово выделено в отдельную ступеньку); во-вторых, по расположению более длинных и более коротких ступенек в стихе (расположение нарастающее: «1—1—3», «1—1—2», «1—2—3», «2—2—3»...; убывающее: «3—1—1», «3—2—1», «3—2—2»...; симметричное: «2—2», «2—1—2», «1—2—1»...) — см. табл. 12.

Из таблицы видна резкая разница между стихом раннего и позднего Маяковского. Типичный облик 3- и 4-удар-

Таблица 12

Длина стиха	Число ступенек					Расположение ступенек		
	1	2	3	4	5	Нарастающее	Убывающее	Симметричное
3-ударные стихи								
Ранний Маяковский	65,0	28,6	6,4	—	—	20,7	7,9	71,4
Поздний Маяковский	5,2	66,8	28,0	—	—	59,3	7,5	33,2
Р. Рождественский	14,0	65,6	20,4	—	—	36,7	28,9	34,4
4-ударные стихи								
Ранний Маяковский	45,6	34,4	17,8	2,2	—	27,9	5,9	66,2
Поздний Маяковский	0,5	29,6	64,5	5,4	—	62,8	5,9	31,5
Р. Рождественский	3,0	44,1	44,1	8,8	—	15,0	33,7	51,3
5-ударные стихи								
Ранний Маяковский	14,8	48,5	26,6	7,8	2,3	55,5	14,8	29,7
Поздний Маяковский	—	14,3	57,1	26,2	2,4	52,3	16,7	31,0
Р. Рождественский	—	39,8	41,5	17,1	1,6	23,6	56,1	20,3

ного стиха у раннего Маяковского — 1—2 ступеньки, у позднего — 2—3 ступеньки; облик 5-ударного стиха у раннего Маяковского — 2—3 ступеньки, у позднего — 3—4 ступеньки. Дробление стиха резко усиливается. Нераздробленные, 1-ступенчатые стихи и самые обычные из 2-ступенчатых стихов, «2—2», относятся к «симметричному» типу расположения ступенек; поэтому неудивительно, что у раннего Маяковского и в 3- и в 4-ударных стихах господствует симметричный тип строки. А среди раздробленных стихов несимметричного строения «нарастающий тип» всюду преобладает над «убывающим» («1—2» над «2—1», «1—1—2» над «2—2—1» и т. п.); поэтому неудивительно, что у позднего Маяковского именно «нарастающий» тип строки выходит на ведущее место. Что это не общая, стихийная, а вполне индивидуальная тенденция, показывает сопоставление стиха Маяковского со стихом Рождественского: по числу ступенек стих Рождественского близок стиху позднего Маяковского, но по расположению ступенек резко отличен: тот «убывающий» тип строки, который Маяковским явно избегался, Рождественским явно предпочитается. Маяковский делал «отрывистыми» начальные слова строки, Рождественский — заключительные.

§ 204. Как совершается в творчестве Маяковского переход от ранней манеры разбивки стиха к поздней? Эволю-

Таблица 13

Тексты	Число ступенек				Расположение ступенек		
	1	2	3	4	Нарастающее	Убывающее	Симметричное
Ранний Маяковский	45,6	34,4	17,8	2,2	27,9	5,9	66,2
1918: «Мистерия-буфф»	45,7	41,7	11,2	1,4	21,5	4,2	74,3
1920: «150 000 000»	34,9	46,1	15,5	3,5	26,9	5,8	67,3
1922: «V Интернационал»	35,8	42,4	19,7	2,1	37,8	6,6	55,6
1923: «Про это»	31,9	44,0	20,6	3,5	27,3	10,3	62,4
1923: «Маяковская галерея»	0,0	29,5	59,6	10,9	63,8	6,3	29,9
1924: «В. И. Ленин»	0,3	35,4	61,8	2,5	60,8	6,1	33,1
1925: «Летающий пролетарий»	0,0	25,9	66,9	7,2	60,3	7,5	32,2
Поздний Маяковский	0,5	29,6	64,5	5,4	62,8	5,9	31,5

ция намечается, хоть и слабо, уже в ранних стихах: доля стихов (3-, 4- и 5-ударных), не разбитых на ступеньки, составляет в ВМ 50,5%, в ОвШ — 55,6%, в ФП — 61,5%, в ВиМ — 42,8%, в Ч — 38,6%, т. е. три ранние и две позднейшие поэмы явно составляют две не совсем схожие группы. Но решающий перелом приходится на средний период творчества Маяковского, и он настолько резок, что его можно датировать с точностью до месяца.

В таблицу 13 внесены показатели числа ступенек и расположения ступенек в 4-ударных строках для произведений «среднего Маяковского», к которым здесь добавлены «Про это» (пролог и части I—II) и «Владимир Ильич Ленин» (по данным предыдущей главы, § 184). Первые строки таблицы обнаруживают плавное понижение 1-ступенчатых, нераздробленных стихов и несколько более сдержанное повышение 3-ступенчатых стихов; соответственно повышается и доля стихов «нарастающего» строения. А затем между «Про это» (закончено в феврале 1923 г.) и «Маяковской галереей» (писалось в апреле — мае 1923 г.) таблица словно перерезана пополам: нераздробленные стихи исчезают почти начисто, 2-ступенчатые сильно сокращаются, 3-ступенчатые разом взлетают до уровня, характерного для «позднего Маяковского», и соответственно этому господствующим типом строения строк вместо «симметричного» становится «нарастающий». И дальше эти показатели почти без изменения держатся, чуть колеблясь, до самого конца творчества Маяковского.

Резкость этого перелома станет понятна, если вспомнить: именно на решающие месяцы 1923 г. приходится у Маяковского смена записи строк «столбиком» записью «лесенкой». Черновик и первый беловик поэмы «Про это» записаны «столбиком», а второй беловик (середина февраля) — до половины «столбиком», а затем — «лесенкой» [3]. В печать поэма пошла уже целиком «лесенкой». Зрительный образ стиха разом изменился: при записи «столбиком» в членении на строки теряется членение на стихи, при записи «лесенкой» оба членения одинаково выпукло выступают перед читателем. И не только перед

---

[3] См.: *З. С. Паперный.* Маяковский в работе над поэмой «Про это».— «Литературное наследство», 65 (1958), стр. 204. Здесь же — удачная формулировка: «стихотворная «ступенька» — часть стиха, *выделенная,* но не *отделенная* от других его частей».

читателем, но и перед писателем; новая графика по-новому показала Маяковскому его собственный стих. До сих пор дробление стиха, по-видимому, использовалось поэтом «на слух», только в отдельных строчках,— теперь он начинает его использовать сознательно, в каждой строке. Поэма «Про это» писалась еще с прежним отношением к стиху, и поэтому хоть она и напечатана «лесенкой», но членение стиха в ней прежнее; а «Маяковская галерея» писалась уже с новым, обогащенным ощущением стиха, и поэтому членение стиха в ней совершенно иное. Было бы интересно проследить эту взаимосвязь между членением стиха и графическим оформлением этого членения также и в других стихотворениях первых месяцев 1923 г.

В заключение можно высказать одно предположение. Что натолкнуло Маяковского в начале 1923 г. на «ступенчатый» рисунок стиха? Прежде всего, конечно, необычные условия работы над «Про это», поэмой, потребовавшей от Маяковского исключительной даже для него сосредоточенности и работы «про себя» над каждым стихом. Но, быть может, здесь был и внешний стимул. В конце 1922 г., около самого времени ухода Маяковского в работу над «Про это», появилась в свет маленькая книжка Андрея Белого «После разлуки» с предисловием (помеченным июнем 1922 г.) «Будем искать мелодии», в котором излагалась программа: «искать интонации в своеобразной манере начертания, передающей зрительно интонацию»,— и в качестве примера предлагалось именно «ступенчатое» начертание:

Чуден Днепр при тихой погоде, когда вольно и плавно мчит —
— Сквозь леса
И долы —
— Полные воды свои.

Графические эксперименты такого рода Белый начал много раньше («Шут» 1911 г., с эффектным контрастом нарочито простого размера и сложного рисунка) и продолжал много позже (предисловие 1931 г. к «Зовам времен»); но здесь (особенно в поэме «Маленький балаган на маленькой планете Земля») они отличались особенной изощренностью. Интерес Маяковского к «формальной новизне» Белого засвидетельствован еще автобиографией «Я сам»; тематика сборника «После раз-

луки» была близка Маяковскому конца 1922 г., а предисловие к нему должно было привлечь внимание поэта хотя бы скрытой колкостью, направленной едва ли не против него самого: «недавно в Москве все писали одним и тем же расхлябанным размером с аллитерационными созвучиями вместо рифм...» Поэтому знакомство Маяковского с такой поэтической новинкой, как «После разлуки» Белого, вряд ли подлежит сомнению, и влияние экспериментов Белого на реформу «лесенки» Маяковского очень вероятно.

§ 205. Заслуживает внимания также распределение стихов различного «лесеночного» строения по четырем строкам четверостишия. В таблице 14 приведены соответствующие данные в абсолютных числах, в таблице 14а выведено среднее количество ступенек в строке на каждой позиции.

Таблица 14

Место в строфе	Число ступенек							Расположение ступенек					
	3-уд. стихи			4-уд. стихи				3-уд. стихи			4-уд. стихи		
	1	2	3	1	2	3	4	Нарастающее	Убывающее	Симметричное	Нарастающее	Убывающее	Симметричное
Ранний Маяковский													
Стих I	21	18	8	106	129	73	9	11	7	29	106	21	190
II	74	28	9	137	71	31	1	83	5	83	52	15	173
III	38	32	5	99	116	54	4	23	9	43	92	16	165
IV	121	31	3	120	40	26	5	21	10	124	39	8	144
Поздний Маяковский													
Стих I	1	16	3	2	101	244	20	13	3	4	241	20	106
II	7	103	39	—	73	156	8	95	8	46	168	7	62
III	1	26	16	1	102	220	21	22	4	17	207	18	119
IV	9	93	47	3	58	125	14	82	11	56	113	20	67

У раннего Маяковского отчетливо чередуются более многоступенчатые нечетные строки и более малоступенчатые четные строки; чем ближе к началу строфы, тем больше дробление строк, чем ближе к концу строфы — тем оно меньше. Иными словами, для начала строфы (как и для начала строки) характерна отрывистая инто-

Таблица 14а

Среднее количество ступенек в стихе

Тексты	3-ударный стих				4-ударный стих			
	Место в строфе				Место в строфе			
	I	II	III	IV	I	II	III	IV
Ранний Маяковский	1,72	1,42	1,56	1,24	1,95	1,57	1,86	1,56
Поздний Маяковский	2,10	2,22	2,35	2,26	2,76	2,72	2,76	2,75

нация, для конца строфы (и для конца строки) — плавная. Пример типичного облика строфы (4—3—2—1 ступеньки): «Не поймешь, /это воздух, /цветок ли, / птица ль// И поет, / и благоухает, / и пестрое сразу,— //но от этого /костром разгораются лица, //и сладчайшим вином пьянеет разум». Или (3—2—1—1 ступеньки): «И когда/ на арену /войны// вышли /парадными парами,// в версты шарахнув театром удвоенный // грохот и гром миллиардных армий...». В поздних стихах это композиционное использование контраста ступенчатых и безлесеночных строк исчезает, и все стихи получают единообразное 2- или 3-ступенчатое оформление. У раннего Маяковского «лесенка» была средством оформления строфы; у позднего Маяковского она перестает быть таковым и передает эту функцию другим метрическим приметам — укороченной последней строке (§ 193) и мужскому окончанию последней строки (§ 201).

§ 206. Но как должны мы представлять себе эти два вида интонации — «отрывистую» и «плавную»? Интонационный строй стиха складывается из множества разнородных факторов — какие из этих факторов соприкасают его с тем метрическим строем стиха, который является предметом нашего исследования? Очевидно, что таких факторов, порождаемых «лесеночным» членением стиха, прежде всего можно указать два: это паузы в местах членения и сила ударений между членениями. Спрашивается, который из них важнее?

Сам Маяковский в статье «Как делать стихи» (т. 12, стр. 113—114), говоря о «лесенке», обращает внимание

только на паузы («остановки»). Значение их в стихе он определяет двояко: а) пауза есть элемент синтаксиса, как бы добавочный знак препинания, дополняющий логическое членение фразы эмоциональным членением («Наша обычная пунктуация с точками, запятыми, вопросительными и восклицательными знаками черсчур бедна и маловыразительна по сравнению с оттенками эмоций...»); б) пауза есть специфический элемент ритма, отмечающий выпадение слога («Наше конденсированное экономическое построение стиха часто заставляет выкидывать промежуточные слова и слоги, и если после этих слогов не сделать остановку, часто бо́льшую, чем между строками, то ритм оборвется»). Именно этими высказываниями руководятся большинство исследователей, усматривающих в «лесенке» Маяковского главным образом систему пауз, синтаксических или ритмических (А. Жовтис, № 66; Б. Гончаров, № 52).

Однако думается, что здесь теория Маяковского расходится с практикой: авторские объяснения оказываются недостаточными.

Если пауза есть элемент синтаксиса, то она никак не может противоречить естественному логическому членению фразы. Между тем мы видели, что «лесенка» Маяковского, вопреки смыслу, неоднократно рвет более тесные и усиливает более слабые межсловесные связи: «Изо всех /прошедших /по земле людей», «Золотого /до быка/ доросшего тельца», «Чем жаловаться /на/ объективные условия», «А у /мадмуазель — / магазин бакалейный»; примеры эти можно умножить. Мало того: синтаксическое строение стиха Маяковского (к сожалению, столь же мало изученное, как и синтаксическое строение стиха других русских поэтов), насколько можно судить по общему впечатлению, достаточно богато и разнообразно, «лесенка» же укладывает его, как мы видели, в три-четыре излюбленных сочетания «ступенек». Эмоциональное членение дополняет и обогащает логическое членение текста; «лесенка» же ложится поверх логического членения текста упрощенной и не всегда с ним совпадающей схемой. Стало быть, «лесенка» не может быть системой синтаксических пауз.

Если пауза есть элемент ритма, отмечающий выпадение слога, то это значит, что стих имеет четкую метрическую схему с заданным числом слогов в междуиктовых

интервалах, и каждое сокращение этого числа слогов компенсируется паузой на стыке ступенек. Однако мы видели, что в акцентном стихе Маяковского ни о каком заданном числе слогов в интервале, а стало быть, и об ощутимом выпадении слога не может быть и речи; между тем Маяковский пишет его «лесенкой». В вольном хорее и ямбе Маяковского строго соблюдается метрическая схема и не выпадает ни один слог; между тем Маяковский и его пишет «лесенкой». Наконец, в дольнике Маяковского есть и метрическая схема и сокращенный объем отдельных интервалов, но стыки ступенек далеко не всюду совпадают с этими «выпадениями слогов». Стихотворение «Порядочный гражданин» (1925) написано очень четким 3-иктным дольником; на 48 стихов с 59 стыками ступенек приходится 52 двусложных и 44 односложных («с выпадением слога») междуиктовых интервала: но эти 44 односложия и 59 стыков совпадают только 17 раз[4]. Стало быть «лесенка» вовсе не подчеркивает ритмику слогового состава стиха: она накладывается на стих поверх нее и независимо от нее.

Таким образом, собственная продолжительность межступенечной паузы не входит в метрическую структуру стиха Маяковского, как не входила она (вопреки теориям изохронности) ни в структуру дольника, ни в структуру тактовика. Межступенечная пауза важна не своей долготой, а своей членящей функцией. Как членение всякого стихотворного текста на стихи прежде всего указывает на то, что все эти стихи в принципе равноправны и равновесны, так и членение стиха Маяковского на ступеньки прежде всего указывает на то, что эти ступеньки в принципе равноправны и равновесны. Когда 4-ударный стих членится обычным у Маяковского образом «1—1—2», то это значит, что он содержит три части, которые в психологическом восприятии равны между собой (несмотря на то, что две из них содержат по одному слову, а третья — два), и что из

---

[4] В черновиках этого стихотворения (т. 7, стр. 420) читалась строка: «Загляни*те* в окош*еч*ки в эти» — она была переделана: «Загляни / в окошки в эти»; читалось: «Через рюмку с религи*ей* сблизясь» — стало: «Через рюмку / и с богом сблизясь». В первом случае из двух «выкинутых слогов» лишь один оказался отмечен ступенькой; во втором случае слог выпал и ступенька появилась, но не в этом месте строки, а в другом — в соответствии с излюбленной схемой «1—2».

этих трех частей на первую половину стиха приходятся две, а на вторую одна: начало стиха загружено более тяжело, конец — более легко. Перед нами опять знакомое явление — облегчение стиха от начала к концу, а у раннего Маяковского (как мы видели) — также и облегчение строфы от начала к концу. Господство стихов «восходящего типа» у Маяковского — это господство закона прогрессивного облегчения стиха. Акцентный стих в поэзии Маяковского, поэзии «выделенного слова», казалось бы, больше всего стремится к уравнению всех слов, равной силе всех ударений. Но, по-видимому, такая внутристиховая нивелировка слишком уж противоречит нашему ритмическому чувству, которое требует смены сильного и слабого, тяжелого и легкого в стихотворном тексте на всех уровнях, вплоть до строки и строфы. Обратясь к акцентному стиху, к стиху без метрической схемы, Маяковский лишил себя средств ритмизации на слоговом уровне, на уровне стопы; и чтобы стих от этого не стал бесформенным и вялым, он ввел в него компенсирующее средство ритмизации на уровне ударений, на уровне строки — «лесенку».

§ 207. *Четверостишия и двустишия.* Пять больших произведений «среднего Маяковского», привлеченные нами, представляют интерес еще в одном отношении. Часть текста в них зарифмована обычными у Маяковского четверостишиями *abab*, а часть — двустишиями *aa*. (Очень немногочисленными трех-, пяти-, и шестистишиями можно здесь пренебречь.) Встает вопрос, не сказывается ли эта разница на внутреннем строении стиха?

В таблицах 15 и 16 представлены показатели по двум важнейшим признакам строения стиха — по числу ударений в стихе и по объему междуударных интервалов. В верхней половине каждой таблицы приводятся параллельно показатели для четверостиший (4) и двустиший (2) всех пяти произведений. В нижней половине эти показатели по двустишиям сведены вместе (отдельно для МБ — «150» — 5И и для МГ — ЛП) и сопоставлены с показателями некоторых произведений, целиком написанных двустишиями акцентного стиха. Эти произведения следующие: 1) Пьесы-агитки 1921 г.: «А что, если?...», «Пьеска про попов, кои...» и «Как кто проводит время, праздники празднуя...»; 2) Агитплакаты 1922 г.: «Товарищи! Граждане!..», «В РСФСР 130 миллионов населения...», «Надо помочь голодающей Волге!», «Займем у бога», «Граждане! Поймите

же наконец...», «Нечего есть! Обсемениться нечем!», «Топливо — основа республики»; 3) Три стихотворения 1922 (и начала 1923) г.: «Как работает республика демократическая», «Стих резкий о рулетке и железке», «О поэтах»; 4) Пять стихотворений 1926—1927 гг.: «Каждый, думающий о счастье своем...», «Даешь изячную жизнь», «Вдохновенная речь про то, как деньги увеличить и уберечь», «Весна», «Общее руководство для начинающих подхалим». Из всех этих произведений брался только текст, написанный двустишиями; вставки с иной строфикой не учитывались.

Из таблиц видно: акцентный стих двустиший заметно более расшатан и зыбок, чем акцентный стих четверостиший. Диапазон вариантов (и по длине стиха, и по длине интервала) в двустишиях обычно шире, а кульминация — ниже. Средняя длина стиха и средняя длина междуударного интервала в двустишиях, как правило, больше; а мы знаем, что чем длиннее ряд ударений или ряд слогов, тем

Таблица 15

Тексты	Число стихов	Число ударений												
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13—17
МБ (4)	332	2,8	9,9	20,0	55,6	6,5	2,8	1,8	—	0,6	—	—	—	—
(2)	426	1,9	3,8	10,8	54,2	11,7	6,6	5,1	3,3	1,4	0,7	0,5	—	—
«150» (4)	616	2,0	8,6	22,7	54,7	6,8	3,7	1,0	0,5	0,5	—	—	—	—
(2)	204	0,5	4,9	15,2	56,4	4,4	5,4	6,4	3,9	1,0	1,0	0,5	0,5	—
5И (4)	292	2,7	7,4	18,5	60,6	7,1	2,4	0,7	0,7	—	—	—	—	—
(2)	202	4,4	11,6	12,1	50,7	11,1	4,8	2,4	2,4	0,5	—	—	—	—
МГ (4)	256	5,1	11,3	17,6	60,1	4,7	1,2	—	—	—	—	—	—	—
(2)	252	2,8	9,5	13,5	67,8	6,4	—	—	—	—	—	—	—	—
ЛП (4)	332	2,1	7,5	28,1	60,8	1,5	—	—	—	—	—	—	—	—
(2)	270	2,2	7,4	24,1	64,1	1,8	0,4	—	—	—	—	—	—	—
МБ — 5И	832	2,2	5,9	11,8	54,1	9,8	6,1	4,7	3,2	1,1	0,6	0,4	0,1	—
Пьесы	232	2,6	6,0	7,3	39,7	12,9	8,2	9,1	4,7	3,9	1,3	2,2	0,4	1,6
Плакаты	214	2,3	6,1	8,9	29,9	9,8	14,5	7,5	6,5	4,7	3,3	2,3	1,4	2,8
Стихи 1922 г.	186	1,6	10,8	8,1	70,9	7,5	1,1	—	—	—	—	—	—	—
МГ, ЛП	522	2,5	8,4	19,0	65,9	4,0	0,2	—	—	—	—	—	—	—
Стихи 1926—1927 гг.	216	—	6,0	9,7	84,3	—	—	—	—	—	—	—	—	—

Таблица 16

Объем междуударных интервалов (в слогах)

Тексты	Число интервалов	0	1	2	3	4	5	6	7	8—9
МБ (4)	896	3,7	39,0	40,3	12,2	3,6	1,2	—	—	—
(2)	1472	6,2	37,0	39,0	12,8	3,5	1,2	0,3	—	—
«150» (4)	1687	2,8	32,5	47,0	12,6	4,0	0,9	0,2	—	—
(2)	698	2,4	29,4	44,2	16,4	4,9	2,0	0,6	—	0,1
5И (4)	831	5,3	31,1	39,4	13,4	6,4	3,4	0,9	0,2	—
(2)	604	4,6	30,8	37,4	16,9	7,5	2,0	0,5	0,2	0,2
МГ (4)	642	5,9	30,5	33,0	20,4	7,0	2,3	0,5	0,2	0,2
(2)	663	6,3	29,0	35,5	18,3	8,4	1,8	0,6	0,1	—
ЛП (4)	834	3,0	31,7	39,2	16,0	6,7	2,6	0,8	—	—
(2)	694	4,9	33,7	37,2	13,2	8,2	1,9	0,6	0,3	—
МБ — 5И	2774	4,9	33,8	39,9	14,6	4,7	1,6	0,4	0,05	0,05
Пьесы	935	6,5	35,6	32,3	16,7	7,9	0,7	0,3	—	—
Агитплакаты	977	7,4	31,6	32,3	18,5	7,2	2,0	0,9	—	0,1
Стихи 1922 г.	512	7,3	24,1	30,7	22,0	10,0	4,1	1,4	0,4	—
МГ, ЛП	1357	5,6	31,4	36,3	15,7	8,4	1,8	0,6	0,2	—
Стихи 1926—1927 гг.	601	3,3	30,3	42,0	16,1	5,3	2,0	0,6	0,3	—

труднее оценить слухом его длину, тем более расплывчаты его очертания. Чем это объяснить? Очевидно, перед нами — опять явление компенсации: бо́льшая простота и четкость строфической организации компенсируется большей свободой и зыбкостью метрической организации. Читателю двустиший с парной рифмовкой легче следить за рифмами, отмечающими концы стихов, чем читателю четверостиший с перекрестной рифмовкой: первый должен держать в сознании только одну рифмическую цепь, второй — две. Поэтому читателю двустиший легче охватить и воспринять стих большой длины и сильной расшатанности, а читателю четверостиший — труднее.

Этот контраст между четверостишиями и двустишиями больше в начале «среднего периода» Маяковского и меньше в конце его, где переход к поздней манере привел как те, так и другие к более или менее одинаковой степени строгости. Переход этот здесь приходится приблизительно на 1922 г. В МБ и «150» средняя длина стиха в двустишии на 0,70 слова больше, чем в четверостишии (в двустишии — 4,44, в четверостишии — 3,74); в 5И (1922) этот

разрыв понижается до 0,18, в МГ — до 0,14, а в ЛП — до 0,04, т. е. почти исчезает. Но по средней длине интервала 5И еще примыкает к ранней манере: интервал в двустишии на 0,35—0,45 слога длиннее, чем в четверостишии, тогда как в МГ (1923) эта разница уже сравнивается, а в ЛП, даже наоборот, интервал в двустишии на 0,75 слога короче, чем в четверостишии. Кроме того, переломная вещь — 5И отличается самой резкой разницей в доле стихов, укладывающихся в дольниковую схему: в четверостишиях их 41,5%, в двустишиях — только 27% (разница 14,5%, тогда как более ранних МБ и «150» она равнялась лишь 6,5 и 8,5%, а в более поздних МГ и ЛП — даже 1—1,5%).

Еще более зыбок и расплывчат стих агитпьес и агитплакатов 1921—1922 гг.: диапазон вариантов длины стиха доходит с 12 до 15, а кульминация распределения падает небывало низко — до 30—40%. В пьесах это происходит, по-видимому, из-за того, что разбитый на реплики текст теряет оформленность и легко вбирает в себя вставки-переспросы, затягивающие стих (здесь интересно было бы просчитать отдельно показатели строк, не разбитых и разбитых на реплики). В агитплакатах это происходит, по-видимому, из-за того, что поэт был здесь теснее скован необходимостью вместить в стихи заранее заданный материал, подчас очень прозаичный и громоздкий (статистика, пересказ правительственных постановлений, юридические формулировки); можно сказать, что это компенсация усиленного внимания к содержанию ослабленным вниманием к форме. Зато три газетно-журнальных стихотворения 1922—1923 гг. поражают четкостью и собранностью стиха: именно здесь можно видеть начало поворота Маяковского к поздней манере ритмики двустиший. Пять стихотворений 1926—1927 гг. только доводят эту новую тенденцию до предела: их 4-ударный ритм еще четче, чем в 4-стишных стихотворениях тех же лет (84,3% по сравнению с 56—79%).

§ 208. При всей своей простоте двустишие представляет собой полноценную строфу (несмотря на суждение Б. Томашевского, № 150, стр. 214; см. выше, §77); поэтому следует рассмотреть и метрическую характеристику этой строфы — соотношение длины двух ее стихов.

По непосредственному ощущению при чтении часто кажется, что второй стих двустишия должен быть длиннее

первого. В самом деле, первый стих сочиняется автором свободно, а второй «пририфмовывается» к нему, и это ограничение на рифму может компенсироваться более свободной длиной стиха: чтобы «подогнать» стих к заданной рифме, обычно нужно больше слов, чем чтобы сформулировать стих без заботы о рифме. Но подсчеты не подтверждают этого ощущения.

В МБ средняя длина первого стиха двустишия — 4,57 ударного слова, второго — 4,31; в «150» соответственно 4,39 и 4,44; в 5И — 3,77 и 4,13; в МГ — 3,70 и 3,61; в ЛП — 3,56 и 3,59. В агитпьесах 1921 г.— 5,34 и 4,90; в агитплакатах — 5,48 и 5, 61; в стихах 1922—1923 гг.— 3,76 и 3,74; в стихах 1926—1927 гг.— 3,69 и 2,94. Мы видим, что обычно второй стих оказывается не длиннее, а короче первого: из 9 текстов в 4 отчетливо длиннее первый стих (МБ, МГ, пьесы, стихи 1926—1927) и только в 2 отчетливо длиннее второй стих (5И, агитплакаты).

Привлечем сравнительный материал. Акцентный стих, зарифмованный четверостишиями, до эпохи Маяковского практически не встречается в русской поэзии, но акцентный стих, зарифмованный двустишиями, когда-то был господствующей стихотворной формой в ней («досиллабический стих» XVII в.) и в низовой поэтической традиции никогда не умирал («раешный стих»). У Д. Бедного в «Евангелии без изъяна...» средняя длина двух стихов двустишия 3,38 и 3,17; в «Сказке о попе...» Пушкина — 3,52 и 3,46; в лубочных текстах XVIII в.— 3,21 и 3,21 (Ровинский, № 170 «Мыши кота погребают»), 2,61 и 2,49 (Ровинский, № 143 «Роспись приданому»), в «Повести о Ерше» XVII в.— 2,54 и 2,46, в «Сказании о попе Саве» — 3,22 и 2,97, в I—III посланиях справщика Савватия — 5,79 и 4,82. Всюду та же твердая тенденция: второй стих короче первого. Тенденция облегчения строфы к концу действует в двустишиях так же явственно, как в четверостишиях.

Однако слуховое ощущение, что второй стих не короче, а длиннее первого, все же не беспричинно. Попробуем выделить равноударные двустишия по 4 ударения (таких у Маяковского больше всего) и подсчитать объем каждого стиха не в словах, а в слогах. Мы получим: МБ — 10,84 и 11,13, МГ — 9,10 и 9,52, стихи 1922—1923 гг.—11,67 и 12,37, стихи 1926—1927 гг.—10,93 и 12,16; «Сказка о попе...» — 9,76 и 10,11, два лубка — 10,50 и 11,33, послания Савватия —13,00 и 13,72. 2-ударные двустишия дают в лубках —

5,60 и 6,30, в «Повести о Ерше» —4,83 и 5,30; 3-ударные двустишия в «Сказке о попе» — 8,73 и 9,73, в лубках —7,82 и 8,23, в «Ерше» — 8,00 и 8,42, в «Попе Саве» — 8,18 и 8,41; 5-ударные в посланиях Савватия — 14,20 и 15,80. Всюду картина одна и та же: в равноударных двустишиях второй стих длиннее первого по числу слогов. Таким образом, «сопротивление материала» в пририфмовываемом стихе все же ведет к его удлинению, но это удлинение осуществляется не за счет числа слов, а за счет числа слогов в словах. (Эта тенденция была видна уже в материале раешного стиха, обработанного Б. И. Ярхо,— см. № 183, стр. 34,— но сам исследователь не заметил ее.)

Перед нами — любопытное свидетельство о «пороге сознания» поэта в работе над стихом. Языковый материал толкает поэта к удлинению второго стиха; специфически стиховая ритмическая тенденция толкает поэта к его укорочению. На уровне акцентном, на уровне числа слов поэт соблюдает стиховую тенденцию; на уровне силлабическом, на уровне числа слогов поэт оставляет ее без внимания.

Было бы очень интересно привлечь к сравнению еще один вид акцентного стиха — «свободный стих», т. е. нерифмованный акцентный стих типа «Александрийских песен» Кузмина. Это размер, стоящий на стыке стиха и прозы; только заданное членение на отрезки делает его стихом. Между тем трактовка конца ритмического периода в стихе и в прозе обычно противоположна. В стихе действует тенденция к облегчению конца стиха и конца строфы; примеров этому мы видели уже много. В прозе, наоборот, действует тенденция к отяжелению конца периода: классическая риторика твердо рекомендует, чтобы в периоде, делящемся на члены, последний член был длиннее предыдущих. Причину этой разницы можно угадать: в стихе, где расстояние от стихораздела до стихораздела задано заранее, всякий укороченный стих сразу ощущается как укороченный; в прозе же, где заданного членения нет, читатель или слушатель может совсем не заметить укорочения члена, слив его со смежным, удлинение же члена заметить легче. Но как ведет себя в этом отношении свободный стих? Предпочитает ли он на концах периодов («перед точками»; строф свободный стих, как правило, не знает) укороченные отрезки, как стих, или удлиненные, как проза? Это очень многообещающая задача для будущих исследователей; здесь же мы не имеем случая ко-

снуться ее — свободным стихом Маяковский за единственным исключением («1-е Мая», 1923) никогда не пользовался.

§ 209. *Метрическая композиция.* До сих пор речь шла о метрической характеристике больших произведений в целом. Однако в отдельных частях больших произведений могут возникать локальные метрические особенности, имеющие свою выразительную функцию. Мы остановимся лишь на самых бесспорных таких особенностях, непосредственно уловимых слухом.

Мы разделили текст пяти ранних произведений Маяковского на куски, приблизительно равные объему обычного лирического стихотворения. Деление производилось только по смыслу; лишь потом для каждого из отрывков выводилась метрическая характеристика. Для простоты она учитывала лишь два признака: объем стиха (процент стихов длинных, 4-ударных, 3-ударных и коротких) и внутренний ритм стиха (процент стихов, «укладывающихся» в схему дольников, трехсложных размеров и двусложных размеров; 2-ударные строки как слишком короткие здесь в счет не шли; строки со сплошь 1-сложными интервалами — «Спрыгнул нерв. И вот...» — учитывались и как дольники, и как двусложные размеры). Все цифры даны в процентах, с округлением до 0,5%. Римскими цифрами отмечается авторское деление произведения на главы (или действия), арабскими — номера графической «ступеньки», с которой мы начинаем каждый отрывок. (См. табл. 17.)

За недостатком места мы не можем здесь дать подробного анализа этого материала (см. некоторые дополнительные частности в № 37, стр. 345—347). Но даже при беглом рассмотрении видно: на фоне средних показателей урегулированности ритма как по длине стиха (процент 4-ударных строк), так и по внутренней его организации (процент дольниковых строк) отчетливо выделяются куски, подчеркнутые повышенной или пониженной урегулированностью.

В трагедии «Владимир Маяковский» первое действие целиком построено на постепенном нарастании эмоциональной напряженности (ремарки: «Все в волнении», «Еще тревожнее», «Тревога, Гудки», «Тревога выросла. Выстрелы», «Вступают удары тысячи ног...», «Волнение не помещается») и параллельном нарастании неурегулированных стихов от силлабо-тонического «танца» «Ищите жирных...» до сцены Iг; а затем следует перелом, как

Таблица 17

Отрывки	Длина стиха				Ритм стиха		
	Длинные	4-ударные	3-ударные	Короткие	Дольник	3-сл. размеры	2-сл. размеры
«Владимир Маяковский»							
1 Пролог	60,0	36,5	3,5	—	43,5	—	23,5
I а) 31 Старик с кошками	2,5	81,0	16,5	—	100	67,0	—
б) 126 Человек без уха	14,0	86,0	—	—	—	—	—
в) 172 В. Маяковский	25,0	37,5	29,0	8,5	54,5	—	33,0
г) 220 Обыкновенный человек	30,5	33,5	33,0	3,0	50,0	5,5	3,0
д) 284 Человек без глаза и ноги	10,5	68,0	21,5	—	43,0	—	21,5
II а) 339 Слезы	11,0	30,0	37,0	22,0	37,0	18,5	15,0
б) 390 Человек с двумя поцелуями	71,0	21,0	—	8,0	8,0	4,0	12,5
в) 432 Дети-поцелуи	17,0	33,0	17,0	33,0	33,0	—	8,0
г) 472 В. Маяковский	83,5	8,5	8,0	—	58,0	—	—
512 Эпилог	60,0	—	30,0	10,0	30,0	—	10,0
«Облако в штанах»							
1 Пролог	8,5	62,5	29,0	—	37,5	16,5	16,5
I а) 31 Ожидание и нервы	—	56,5	40,0	4,0	64,5	8,0	14,5
б) 108 «Я выхожу замуж»	6,5	37,5	25,5	31,0	25,0	12,5	12,5
в) 135 Пожар сердца	4,5	59,0	34,0	2,5	52,0	18,0	4,5
II а) 209 Безъязыкая улица	9,5	57,0	28,5	5,0	40,5	5,0	19,0
б) 274 Переход	—	73,0	27,0	—	39,0	16,5	22,0
в) 304 Проповедь Заратустры	2,5	59,0	36,0	2,5	52,5	14,0	14,0
III а) 369 «Хорошо!»	5,0	55,0	35,5	5,0	42,5	17,5	12,5
б) 435 Мятеж	—	55,5	44,5	—	64,0	30,5	14,0
в) 483 Ночь и богоматерь	2,5	53,0	33,5	11,0	50,0	11,0	5,5
IV а) 537 Мольба к Марии	52,0	35,0	13,0	—	69,5	22,0	4,5
б) 642 Богоборство	3,5	64,5	28,5	3,5	50,0	10,5	14,0
«Флейта-позвоночник»							
1 Пролог	—	62,5	31,5	6,0	56,0	12,5	19,0
I 21 Небесный Гофман	11,5	66,5	20,0	2,0	60,0	10,0	15,0
II 106 Клятвы верности	9,0	58,0	22,0	11,0	37,5	3,0	17,0
III 201 Разрыв	5,0	62,0	23,0	10,0	49,5	8,5	17,5
«Война и мир»							
1 Пролог	—	64,5	35,5	—	78,5	18,0	11,5
61 Посвящение	6,5	44,0	31,0	18,5	44,0	12,5	31,0

Таблица 17 (окончание)

Отрывки	Длина стиха: Длинные	4-ударные	3-ударные	Короткие	Ритм стиха: Дольник	3-сл. размеры	2-сл. размеры	Число стихов
I а) 91 Массомясая орава	11,5	68,0	9,0	11,5	38,0	6,0	11,5	34
б) 160 Гниет земля	3,0	78,0	12,5	6,5	59,5	9,5	3,0	32
II 209 Началось	22,0	50,0	19,5	8,5	61,0	3,0	14,0	36
III а) 289 Сцена	11,5	37,5	37,5	11,5	45,5	11,5	18,0	44
б) 364 Разлив войны	1,5	51,5	30,0	15,0	43,5	5,0	10,0	60
в) 468 Изнеможение	3,0	53,0	27,0	17,0	42,0	12,5	9,5	64
IV а) 578 Боль	31,0	38,0	15,5	15,5	27,0	—	15,5	26
б) 645 Я — преступник	12,5	55,0	23,5	9,0	36,0	9,0	16,5	55
V а) 755 Воскрешение	22,0	59,5	12,5	6,0	42,0	11,0	14,0	64
б) 389 Дары стран	60,0	35,0	—	5,0	45,0	10,0	5,0	20
в) 941 Счастье	23,0	58,0	12,5	6,5	46,5	7,5	12,5	52
«Человек»								
I а) 33 Человек-чудо	64,0	24,0	12,0	—	61,0	—	6,0	33
б) 128 Человек-чудотворец	12,5	87,5	—	—	19,0	6,0	—	16
II а) 162 Гонение	33,0	46,0	21,0	—	46,0	16,5	4,0	24
б) 283 Гонитель	4,0	89,0	7,0	—	53,5	25,0	10,5	28
III 314 Страсти Маяковского	21,5	57,0	14,5	7,0	57,0	21,5	—	14
IV 398 Вознесение Маяковского	18,0	43,0	28,5	10,5	68,0	25,0	—	28
V а) 467 Маяковский в небе	26,0	35,0	26,0	13,0	48,0	13,0	4,5	23
б) 521 Небесная жизнь	5,5	69,5	25,0	—	66,5	16,5	16,5	36
VI а) 598 Тоска	12,5	67,0	12,5	8,0	58,5	8,0	8,0	24
б) 649 Возвратный полет	7,0	57,5	10,5	25,0	46,5	4,0	4,0	28
в) 694 Земля	—	83,5	16,5	—	71,0	21,0	12,5	24
VII а) 756 Город и героиня	—	88,0	8,0	4,0	86,0	55,0	4,0	49
б) 858 Развязка	—	85,0	5,0	10,0	75,0	10,0	—	20

эмоциональный (ремарка: «Безумие надорвалось»), так и метрический (возврат к четырехударникам): напряженность разрешается бунтом вещей. Второе действие, наоборот, построено не на нарастании, а на перебоях: в нем резко чередуются куски с максимумом длинных строк (IIб, г) и минимумом длинных строк (IIа, в), подводящие к эпилогу.

В трех поэмах 1914—1916 гг. таких плавных построений нет. Игра урегулированностью служит здесь, во-первых, для выделения эмоциональных кульминаций, и во-вторых, для оформления (хоть и нерезко выраженной)

симметрической композиции. В ОвШ можно выделить две эмоциональных вершины — это кусок Iб «Я выхожу замуж» с максимумом коротких стихов и минимумом дольников, а затем кусок IVа «Мольба к Марии» с максимумом длинных стихов и максимумом дольников; только эти два места отмечены появлением прозаических строчек-выкриков между строфами («И украли», «Пусти, Мария!», «Мария — дай!» и т. д.). В ФП кульминация выделена пятистишием среди четверостиший («Захлопали // двери...»), а три ее этапа — резко звучащими вынесениями 1-ударных стихов на первое место (ст. 210 «Рада?..», 270 «Захлопали...», 286 «Ох, эта...»). В ВиМ вершина — кусок IV а, «Боль» — отмечена предельным понижением урегулированности (как по ударениям, так и по интервалам) и резко деформированными четверостишиями: «затяжной строфой» с 13-ударным стихом «Всеми пиками истыканная грудь...» и «оборванной строфой» «В кашу рукоплесканий ладош не вместите...» (см. § 192). Что касается симметрической композиции, то некоторую заботу о ней можно видеть в ФП и в ВиМ: в ФП повышенную урегулированность (повышенный процент 4-ударных и дольниковых стихов) имеют I и III части, пониженную — II часть; в ВиМ точно так же отмечены повышенной урегулированностью начало (пролог и I часть, «мир перед войной») и конец поэмы (Vв «мир после войны»).

В поэме «Человек» круг метрических приемов Маяковского становится богаче. Во-первых, акцентный стих здесь чередуется с текстами других систем — с прозою (в зачинах глав и многочисленных междустрофических вставках) и с правильным ямбом (там, где в поэме возникает трагическая тема столкновения поэта с буржуазным миром; в тех частях, где поэт выступает как человек-чудо, как небожитель, как отчужденный созерцатель земной суеты,— гл. I, V—VI, начало VII — ямбический метр отсутствует). Во-вторых, в самом акцентном стихе здесь выделяются очень сильные локальные метрические тенденции: а) две строфы, звучащие как 4-стопный ямб с цезурным наращением (ст. 121 сл. «Ударит вправо — направо свадьбы...»; ст. 588 сл. «Вставай, довольно! На солнце очи!..»); б) скопление длинных строк — преимущественно 6-ударных с сильным серединным словоразделом — в I главе поэмы («Знаю, не призовут мое имя...», «В небе моего Вифлеема...», «Судите: говорящую рыбешку...» и т. д.); в) почти

правильный 4-стопный амфибрахий в куске VIIa, особенно в середине его («Июлю капут. Обезночел загретый...», «Я знаю, такому как я, накалиться...», «И вижу: над домом по риску откоса...»). В. В. Иванов в своем подробном анализе «Человека» (№ 73) прямо выделяет эти ритмы как вставки иных метров.

Как известно, в стихе позднего Маяковского эта дифференциация идет еще дальше. Прозаические «прокладки» использованы в «Пятом Интернационале», ямбические пассажи — в «Про это», а самый принцип композиционно значимого перемежения разнородных размеров (классической силлабо-тоники, вольных хореев, дольников, акцентного стиха) получает дальнейшее развитие в «Ленине» и особенно в «Хорошо!»

§ 210. *Поэмы и малые стихотворения.* Метрические особенности и тенденции, выделенные в стихе трагедии и четырех больших поэм раннего Маяковского, могут быть проверены сравнением со стихом малых стихотворений тех же лет. Мы рассмотрели 65 стихотворений Маяковского 1912—1917 гг., кончая поэтохроникой «Революция». По годам они распределяются так: 1912 г. — 3 стихотворения, акцентного стиха — нет; 1913 г. — из 20 стихотворений 13 написаны акцентным стихом; 1914 г. — 7 из 8; 1915 г. — 15 из 17; 1916—1917 гг. — 13 из 17.

Таблица 18

Произведения	Длина стиха				Ритм стиха			Число стихов
	Длинные	4-ударные	3-ударные	Короткие	Дольники	3-сл. размеры	2-сл. размеры	
Стихотворения 1913 г.	33,0	48,5	15,0	3,5	31,0	17,5	22,0	152
» 1914 г.	12,0	68,5	15,5	4,5	40,0	9,5	13,5	155
» 1915 г.	3,0	61,5	30,0	5,5	47,0	8,0	12,0	496
» 1916—1917 гг.	11,5	65,0	18,0	5,5	51,0	9,0	14,0	490
«Владимир Маяковский», 1913 г.	28,0	48,0	18,0	6,0	46,0	13,0	13,5	271
«Облако в штанах», 1914—1915 гг.	9,0	55,5	31,0	4,0	51,5	15,0	12,0	450
«Флейта-позвоночник», 1915 г.	8,0	62,5	22,0	7,5	50,0	8,0	16,5	216
«Война и мир», 1916 г.	13,0	55,0	21,5	10,5	43,5	8,0	12,5	530
«Человек», 1916—1917 гг.	16,0	64,0	14,0	6,0	61,0	19,0	5,5	367

Таблица, характеризующая по отдельности 42 стихотворения, написанные акцентным стихом, помещена нами в другом месте (№ 37, стр. 349—350); здесь мы ограничимся таблицей с суммарной их характеристикой по годам в сопоставлении с характеристиками поэм (табл. 18).

Из таблицы явственно видно, что развитие акцентного стиха в поэмах и в малых стихотворениях совершалось одинаково. Одинаков высокий уровень длинных стихов в 1913 г., его падение в 1914—1915 гг. и новое небольшое повышение в 1916—1917 гг. Одинаково постепенное (хотя и с перебоями) повышение общей урегулированности, т. е. процента 4-ударных и дольниковых стихов. Одинаково неизменное превышение процента 4-ударных стихов над процентом дольниковых стихов: в общей урегулированности акцентного стиха урегулированность по ударениям оказывается важнее, чем урегулированность по интервалам.

Среди малых стихотворений порой намечаются однородные метрические группы. Так, среди стихов 1913 г. отчетливо выделяются, с одной стороны, стихотворения, целиком построенные на 4-ударных («Любовь», «Шумики, шумы и шумища», «Адище города»), и, с другой стороны, стихотворения, в значительной части построенные на длинных стихах («От усталости», «Мы», «Я», в 1914 г.— «Послушайте!»). В стихотворениях первой группы процент дольников понижен, в стихотворениях второй группы — повышен: урегулированность по ударениям и урегулированность по интервалам опять характерным образом компенсируют друг друга. Сочетание многоударности с дольниковой упорядоченностью интервалов и здесь дает ритмы, напоминающие гексаметр: «Перья линяющих ангелов бросим любимым на шляпы, //будем хвосты на боа обрубать у комет, ковыляющих в ширь...» В последующие годы эта разнотипность стихотворений исчезает, вырабатывается более или менее единый тип стиха — то же самое мы видели и в поэмах.

§ 211. 17 стихотворений раннего Маяковского, не являющихся акцентным стихом, распределяются по размерам так. 4-стопный ямб: «Порт», «Уличное», «А вы могли бы?», «Театры», «Кое-что про Петербург», «Валерию Брюсову на память». 4-стопный ямб с цезурным наращением (размер песни «Ищите жирных...»)— «За женщиной». 4-стопный хорей: «Военно-морская любовь». 3-стопный амфибрахий: «Вывескам». 4-стопный амфибрахий: «Ночь». Доль-

ник: «Еще Петербург», «Гимн судье», «Эй!», «Следующий день», «России». Наконец, в двух стихотворениях размер не поддается определению: «Утро» («Угрюмый дождь скосил глаза,../а за/ решеткой/четкой...») и «Из улицы в улицу» («У- / лица. / Лица / у / догов / годов /рез-/че./Че-/рез...»). Дело в том, что в этих стихотворениях невозможно с уверенностью установить границы стихов: рифмы в них не отмечают концов стихов, а разбросаны по тексту без всякого порядка, являясь не структурным, а орнаментальным элементом стиха. После Маяковского такие тексты находим у С. Кирсанова («Высокий раек», «Сказание про царя Макса-Емельяна»; ср. сомнительные случаи деления на стихи в ямбической «Твоей поэме»), потом у Л. Мартынова и А. Вознесенского; им посвящена специальная статья А. Жовтиса (№ 67). В другой своей статье (№ 72) А. Жовтис предлагает рассматривать таким же образом и весь стих раннего Маяковского; но это представляется непомерной натяжкой.

Характеристика классических метров раннего Маяковского не входит в задачу настоящей работы. Однако одну их особенность отметить необходимо. Это необычайная схематичность, однообразность, закостенелость их ритма. 4-стопный ямб раннего Маяковского дает небывало высокий процент полноударных, «скандовочных» стихов («Простыни во́д под брю́хом бы́ли./ Их рва̀л на во́лны бе́лый зу́б. /Был во́й трубы́ — как будто ли́ли / любо́вь и по̀хоть ме́дью тру́б...»). 4-стопный ямб с цезурными наращениями поразительно однообразен в расположении словоразделов («Вулканы — бедер / за льдами — платий, // колосья — гру́дей/' для — жатвы — спелы. // От тротуаров/ с улыбкой — татей // Ревниво — взви́лись / тупые — стрелы...»). По теоретическому расчету, 4-, 3- и 2-ударные стихи в 4-стопном ямбе соотносятся как 10 : 64 : 26; в «Евгении Онегине» (по К. Тарановскому, № 122) — 27 : 64 : 9; в лирике Маяковского 1912 — 1916 гг. (56 строк) — 44:54:2; в «Человеке» (40 строк) — 55 : 40 : 5. По теоретическому расчету, 3- и 2-ударные стихи в 3-стопном ямбе соотносятся как 25:75; у молодого Пушкина —39 : 61; в «Человеке» (60 строк) —72 : 28. По теоретическому расчету, три словораздельных вариации полустишия цезурованного 4-стопного ямба («Восток заметил...», «Вулканы бедер..., «От тротуаров...») соотносятся как 39 : 38 : 28; у Маяковского (64 полусти-

ния) — как 26 : 68 : 6. По-видимому, в сознании Маяковского классические стихи и акцентные стихи противопоставлялись как предельная ритмическая скованность и предельная ритмическая свобода. В стихе позднего Маяковского, как кажется, этот контраст смягчается.

§ 212. *Современники и последователи Маяковского.* Акцентный стих никоим образом не был созданием или достоянием одного Маяковского: мы видели (§ 25), что в 1910-х и начале 1920-х годов это был ходовой тип стиха, которым пользовались многие поэты, и только после 1920-х годов он становится менее употребительным. Для сравнения со стихом Маяковского мы взяли образцы акцентного стиха десяти других поэтов XX в. Цель сравнения — показать, что внутри акцентного стиха могут существовать и существовали различные ритмические типы, подчас настолько несхожие, что разница их улавливается непосредственно на слух, как разница между размерами классической силлабо-тоники. Разумеется, исчерпывающая характеристика этих типов здесь невозможна; мы старались только выделить основные ритмические расхождения между стихом Маяковского и его современников, чтобы этим оттенить индивидуальные особенности их метрики.

Материал: 1) К. Большаков, «Поэма событий» (М., 1916), 263 стиха (кроме ямбических посвящений и строк, искалеченных цензурой); 2) В. Шершеневич, «Быстрь (монологическая драма)» (М., 1916; написано в 1913—1914 гг.), первые 400 стихов; 3) С. Есенин, «Пугачев» (1921), сцены 5, 7 и 8 (в остальных акцентный стих слишком часто перебивается кусками ямба, хорея или дольника), 336 стихов; 4) В. Хлебников, поэмы «Журавль» (Ж) и «Змеи поезда» (ЗП) и драма «Маркиза Дэзес» (МД) (1909—1910), 287 и 245 стихов; 5) И. Эренбург, «Ветер (трагедия)» (1919; изд. в кн. «Золотое сердце». Берлин, 1922), первые 400 стихов; 6) В. Горянский, поэмы «В райском городе» (ВРГ) и «Сказка о домовом» (СоД) (из сборника «Крылом по земле». М., 1915), 184 и 208 стихов; 7) Д. Бедный, «Новый Завет без изъяна евангелиста Демьяна» (1925), введение и гл.1—6, 526 стихов; 8) И. Сельвинский. «Улялаевщина» (М., 1927; писано в 1924 г.) гл. I и IX—X, 600 стихов; 9) П. Васильев, «Синицын и К°» (1934), первые 502 стиха; 10) М. Луконин, «Дорога к миру» (1944—1950), первые 500 стихов. В начале таблицы выписаны для сравнения характеристики

стиха раннего Маяковского, в конце — позднего Маяковского (средние, максимальные и минимальные).

Из таблицы видно, что диапазон колебаний характерных признаков стиха Маяковского не очень широк, а если исключить из рассмотрения раннюю, пробную трагедию «Владимир Маяковский» и группу стихотворений 1928 г. (а), он станет еще уже. Очень важно, что показатели стиха других поэтов в значительной части (приблизительно в половине всех строк) выходят за пределы этого диапазона. Различные произведения Маяковского оказываются ближе друг к другу, чем к стихам других авторов. Например, такие особенности, как 50—60%-ая урегулированность по 4-ударным стихам и дольниковым формам, малый процент длинных стихов, укороченная анакруса и удлиненное окончание, оказываются не общими признаками акцентного стиха, а индивидуальными приметами манеры раннего Маяковского. Больше всего расхождений между отдельными поэтами наблюдается в объеме стиха, меньше всего — в окончаниях, где все показатели близки к выведенным из прозы нормам.

§ 213. А) Стих Большакова ближе всего подходит к стиху раннего Маяковского: его характеристики держатся в диапазоне колебаний стиха Маяковского и выпадают из этих пределов лишь в 6 строках из 28. Эти отступления Большакова от стиха Маяковского состоят в следующем: во-первых, у него вдвое больше доля 5-ударных строк (но зато соответственно меньше строк более длинных, так что общий процент длинных строк у него и у Маяковского одинаков — 14—15%), и во-вторых, у него почти вдвое больше 4-сложных интервалов, как бы затягивающих звучание стиха. Образец акцентного стиха Большакова:

Как некогда Блудному Сыну отчего
Дома непереступаемой казалась ступень,
Сквозь рассвет, мутным сумраком потчивая,
К самому окну просунулся небритый день,
И еще в июле чехлом укрытая люстра,
Как повешенный обездоленный человек,
Замигала глазенками шустро
Сквозь ресницы зубами скрежещущих век.
В изодранных газетах известия штопали,
Толкаясь, лезли в последние первыми,
А тоска у прямящегося тополя
Звенит и звенит серебряными нервами...

Таблица 19

Признаки	Ранний Маяковский			Есенин	Шершеневич	Большаков	Хлебников	
	Средний	Максимум	Минимум				Ж., ЗП	МД
Объем стиха								
1-ударные	2,1	2,9	1,4	—	1,5	1,1	1,0	0,5
2-ударные	4,9	7,7	2,4	0,3	4,0	3,8	4,5	5,3
3-ударные	22,2	31,6	14,4	14,9	13,3	20,9	26,2	22,4
4-ударные	56,7	63,8	48,3	47,9	37,7	58,8	34,2	29,4
5-ударные	7,0	11,5	5,1	27,6	30,0	14,8	19,5	19,2
6-ударные	3,6	7,8	0,0	7,5	11,5	0,4	9,1	13,5
7-ударные	1,8	5,2	0,5	1,8	2,0	0,4	3,8	6,1
8-ударные	0,5	1,5	0,0	—	—	—	0,3	2,6
свыше	1,1	2,2	0,0	—	—	—	0,7	1,0
Интервалы								
0-сложные	3,2	5,0	1,9	2,7	6,4	0,9	4,9	3,8
1-сложные	32,5	35,2	29,7	24,8	25,1	26,1	45,0	40,8
2-сложные	45,0	52,5	36,7	61,0	39,1	47,3	21,9	20,4
3-сложные	13,8	15,2	10,1	7,6	19,0	14,2	24,0	20,9
4-сложные	4,8	5,5	3,0	3,0	7,3	7,4	3,1	3,0
5-сложные	0,9	1,2	0,5	0,7	1,6	0,8	1,0	1,1
свыше	0,3	0,4	0,1	0,2	0,6	0,1	0,1	—
Анакрусы								
0-сложные	41,0	44,8	36,9	43,5	20,5	37,3	19,5	24,1
1-сложные	42,3	46,7	35,1	4,8	43,3	39,6	65,2	62,1
2-сложные	14,3	26,2	7,3	51,7	30,2	21,2	5,9	6,9
3-сложные	2,1	3,1	1,5	—	4,7	1,9	8,7	6,4
свыше	0,3	0,5	0,0	—	0,8	—	0,7	0,5
Окончания								
мужские	30,6	39,8	27,6	43,5	43,0	27,7	44,6	49,0
женские	46,6	52,5	38,4	41,4	50,0	45,3	48,8	44,9
дактилические	21,4	31,7	7,4	14,9	6,5	26,6	5,9	6,1
прочие	1,4	2,2	0,3	0,3	0,5	0,4	0,7	—
Строение стиха								
дольники	50,9	61,0	43,5	67,9	23,1	48,7	25,0	29,4
3-сл. размеры	12,6	19,0	8,0	38,2	5,5	17,1	3,5	2,0
2-сл. размеры	11,8	16,5	5,5	3,3	6,3	11,0	44,6	41,2
Число стихов	1840	—	—	336	400	263	287	245

Горянский		Эренбург	Д. Бедный	Сельвинский	П. Васильев	Луконин	Поздний Маяковский		
ВРГ	СоД						Минимум	Максимум	Средний
—	—	3,0	2,1	0,3	—	—	0,3	1,2	0,8
1,1	3,8	9,5	17,5	5,2	0,6	0,2	2,9	14,6	6,1
38,6	53,0	19,3	40,5	18,3	11,8	10,4	11,9	34,9	21,6
50,0	38,4	29,7	33,8	69,2	60,2	59,2	56,4	78,9	69,0
9,8	4,8	17,0	5,7	6,3	23,0	24,2	0,5	5,8	2,4
0,5	—	12,7	0,4	0,7	4,6	5,8	—	—	—
—	—	5,0	—	—	—	0,2	0,0	0,3	0,1
—	—	2,5	—	—	—	—	—	—	—
—	—	1,2	—	—	—	—	—	—	—
20,0	9,8	6,6	5,3	3,9	1,4	2,8	0,6	4,0	2,2
36,4	32,2	38,7	27,3	27,1	29,2	26,6	28,2	33,3	31,2
30,0	38,4	35,4	39,3	45,8	42,6	58,3	37,9	45,4	41,2
8,1	14,1	15,8	20,5	19,5	15,4	7,0	13,8	20,3	17,6
4,4	4,9	2,6	5,9	1,8	8,7	4,3	3,8	7,3	5,3
1,1	0,6	0,9	1,4	1,7	2,4	0,9	1,3	2,9	1,9
—	—	—	0,4	0,1	0,3	0,1	0,2	1,0	0,5
35,2	33,6	31,5	21,3	33,8	32,7	52,6	33,0	35,3	33,7
33,8	34,6	48,0	39,0	43,0	32,1	22,0	38,9	46,6	43,7
28,9	26,9	19,0	30,2	18,7	30,8	24,6	14,4	19,0	17,4
2,1	3,8	1,5	8,2	3,7	3,8	0,8	2,3	8,5	4,5
—	—	—	1,3	0,8	0,6	—	0,0	1,1	0,7
—	—	28,8	29,5	40,5	48,8	—	35,1	45,4	40,4
50,0	100	51,5	50,6	49,6	49,8	100	37,5	47,4	43,5
50,0	—	19,0	19,6	9,2	1,4	—	12,5	17,0	15,1
—	—	0,7	0,3	0,7	—	—	0,5	1,2	1,0
52,1	48,1	36,0	29,3	51,8	39,2	63,0	34,3	48,5	43,5
6,5	6,3	7,0	11,6	14,7	6,4	30,2	6,4	11,2	9,7
15,2	10,6	19,5	15,8	11,5	5,4	0,6	13,7	18,6	15,4
184	208	400	526	600	502	500	—	—	1796

Б) Стих Шершеневича продолжает ту же тенденцию к удлиннению строк. У него увеличивается доля уже не только 5-ударных стихов (по сравнению с Маяковским — вчетверо), но и 6-ударных (по сравнению с Маяковским — втрое); и общий процент длинных строк повышается до 43,5%, между тем как процент «ведущих» 3- и 4-ударных строк понижается (с 80% у Маяковского) до 51%. Это тоническое удлинение усугубляется силлабическим удлиннением: среди интервалов растет доля уже не только 4-сложных, но и·3-сложных. Шершеневич как бы нарочно громоздит длинные слова с суффиксами и флексиями, чтобы затянуть стих. Отсюда самый малый процент дольниковых форм в его стихе. Точно так же удлиняется и зачин стиха, где 2-сложная анакруса явственно предпочитается нулевой. Зато в конце стиха, напротив, затяжные дактилическое и гипердактилическое окончания избегаются, и стих идет в основном на классических мужских и женских рифмах.

Образец стиха Шершеневича:

...Электричеством вытку/ вашу походку и улыбку,
Вверну в ваши глаза лампы в тысячу свеч,
А в глазах пусть заплещется золотая рыбка,
И рекламы скользнут с индевеющих плеч.
А город в зимнем белом трико захохочет,
И бросит вам в спину куски ресторанных меню,
И во рту закопошатся куски нерастраченной мощи,
И я мухой по вашим губам просеменю.
А вы, накрутив витрины на тонкие пальцы,
Скользящих трамваев огненные звонки
Перецелуете, глядя, как валятся, валятся, валятся
Бешеные минуты в огромные зрачки...

Заметим, что в стихах Шершеневича иногда появляется и «лесенка», но с иною функцией, чем у Маяковского: она подчеркивает не интонацию, а рифмы, точнее — случайно возникающие внутри стиха неструктурные созвучия. Например, «Мы боимся города, когда он начинает скакать /с одной/ крыши на другую,/ как каменная обезьяна, /поутру и/ порой/вечеровой/нас тысячью голосов пугать,/ вылезая, как из медальона, из тумана». В позднейшей русской поэзии можно найти и то, и другое использование «лесенки»: для передачи интонации — у

подражателей Маяковского, для подчеркивания рифмы — например, у позднего Маршака.

§ 214. В) Стих Есенина выделяется резкой тенденцией к сближению с правильными трехсложными размерами, прежде всего — с анапестом. Это видно из высокого процента форм, укладывающихся в схему трехсложных размеров и дольника, из высокого процента 2-сложной анакрусы и 2-сложных интервалов. Подчас стихи «Пугачева» звучат почти как правильные 4-стопные анапесты со сверхсхемными ударениями, а немногочисленные 3-сложные и 4-сложные интервалы преимущественно приходятся на середину стиха и кажутся цезурными наращениями:

Да, я знаю, я знаю, мы в страшной беде,
Но затем-то и злей над туманною вязью
Деревянными крыльями по каспийской воде
Наши лодки заплещут, как лебеди, в Азию.
О Азия, Азия! Голубая страна,
Обсыпанная солью, песком и известкой.
Там так медленно по небу едет луна,
Поскрипывая колесами, как киргиз с повозкой...

Однако самый эмоционально напряженный эпизод — сцена заговора — выделен (как и у Маяковского) стихами более длинными:

Слушай, слушай, есть дом у тебя на Суре,
Там в окно твое тополь стучится багряными листьями,
Словно хочет сказать он хозяину в хмурой октябрьской поре
Что изранила его осень холодными меткими выстрелами...

В других сценах «Пугачева», как сказано, появляются другие локальные метрические тенденции: в 1, 2 и начале 3-й сцен — много кусков ямба и хорея, в конце 2, 3, 4 и 6-й сцен господствующим размером является 3-ударный дольник. Это отчасти приближает стих «Пугачева» к полиметрическим композициям зрелого Маяковского.

Г) Стих Хлебникова. Как стих Есенина тяготеет к правильным трехсложным размерам, так стих Хлебникова тяготеет к двусложным размерам, прежде всего — к ямбу. Только у него процент ямбо-хореических форм превышает (и намного) процент дольниковых; среди ин-

тервалов у него господствуют нечетносложные, как в ямбе и хорее, среди анакрус — 1-сложные, как в ямбе, среди окончаний — мужские, как в классическом стихе. Недаром современники отмечали в «Маркизе Дэзес» и родственных ей вещах влияние Грибоедова и влияние раешника (В. Хлебников. Неизданные произведения. М., 1940, стр. 200, 398, 421). В «Змеях поезда» все эти признаки более отчетливы, в «Журавле» и особенно в «Маркизе Дэзес» с их короткими и сверхдлинными строчками («...Перед которым человечество и все иное лишь пустяк» — 9-стопный ямб) — более расплывчаты. Однако эти ямбические строчки не выделяются из текста и неизменно перемежаются строками иных структур: четыре ямбические строчки подряд — уже редкость. Поэтому такой стих не может быть назван полиметрическим, а разве что (если есть нужда в таком термине) полиритмическим. Вот начало «Змей поезда»:

Мы говорили о том, что считали хорошим,
Бранили трусость и порок.
Поезд бежал, разумным служа ношам,
Змеей качаемый чертог.
Задвижками стекол стукал,
Шатал подошвы ног.
И одурь сонная сошла на сонных кукол,
Мы были утесы земли.
Сосед соседу тихо шушукал
В лад бега железного скользкой змеи.
Испуг вдруг оживил меня. Почудилось, что жабры
Блестят за стеклами в тени.
Я посмотрел. Он задрожал, хоть оба были храбры...

Примечательно, что этот акцентный стих зарифмован классически правильными терцинами. В. Марков (V. Markov, Longer poems of Velimir Khlebnikov, California UP, 1962, p. 65) остроумно предположил в этом реминисценцию из «Дракона» А. К. Толстого.

§ 215. Д) Стих Эренбурга также тяготеет к правильным двусложным размерам, но уже в гораздо меньшей степени. По обилию ямбо-хореических форм, 1-сложных интервалов и 1-сложных анакрус он занимает второе место после Хлебникова. Однако непосредственное ощущение этой урегулированности интервалов и анакрус в значительной мере гасится нарочитой вольностью в трак-

товке длины стиха и окончаний стиха. Колебания длины стиха у Эренбурга больше, чем у всех других поэтов, доля самой частой — 4-ударной формы не достигает и 30%, рядом с 1-ударными строчками попадаются 10-ударные. Колебания окончаний стиха у него таковы, что приблизительно каждая третья пара рифм у него неравносложная (у Маяковского в «Войне и мире» — каждая шестая); кроме того, звуковой состав рифм сведен до минимума, часто до одного ассонирующего гласного («Диего: бедные», «выпустят: пытка», «трудом: закон» и т.п.). В следующем отрывке из 22 строк 9 — ямбические и хореические, но на слух они едва ощутимы:

Легко и просто я отдала бы
Свой титул, дом и богатство —
Быть бедной такая радость!
Только дети и нищие могут смеяться.
Можно бороться за веру, за родину, за свою правду,
Но не за этот зал с золотыми канделябрами.
Они хотят жить здесь, как жили мы,—
С улыбкой отпущенья им отдам ключи еще одной тюрьмы
Нет, я их ненавижу за другое:
За то, что они не знают покоя,
За то что люблю я небо предвечернее,
Когда тихо-тихо, только ребята кричат вдали,
И когда отходит трепетное сердце
От безумной суетной земли.
Они не умеют становиться на колени,
Тихо улыбаться, говорить вполголоса,
Умирать, как умирает этот сад осенний,
Обливаясь пурпуром и золотом.
Я их ненавижу за то, что на могилах играют беспечные дети
За то, что ветер раздувает яркий факел и гасит свечу,
За то, что я сама хочу,
Чтоб задул меня этот ветер!..

Е) Стих Горянского — полная противоположность стиху Эренбурга. Если у Эренбурга урегулированность проявлялась в интервалах и анакрусах, а вольность — в длине стиха и в окончаниях, то в стихе Горянского положение обратное. В отношении длины стиха у Горянского самый узкий диапазон колебаний и самый высокий процент господствующих форм: 3-ударные и 4-ударные стихи вместе со-

ставляют 88—91% (у раннего Маяковского — только 79%, у других — еще меньше). Окончания у Горянского в одной поэме — только женские, в другой — только женские в чередовании с дактилическими. Чтобы эта вереница строк, одинаково длинных и одинаково завершенных, не была слишком монотонной, Горянский, во-первых, разнообразит анакрусы — у него среди них нет господствующего типа: нулевые, 1-сложные и 2-сложные анакрусы одинаково употребительны,— и, во-вторых, разнообразит интервалы, с необычной частотой прибегая к стыку ударений. Несмотря на эти приемы, его стих производит впечатление самого урегулированного из шести рассмотренных типов акцентного стиха,— что лишний раз подтверждает, что в акцентном стихе урегулированность по длине строк важнее, чем урегулированность по объему интервалов. Вот образцы стиха Горянского:

Долго шло время, коротко ли,
Не увидишь его за работой;
Много напряли ангелы и соткали,
День сегодняшний был субботой...
Глядь, и солнце тропами пологими
Вернулось на отдых после заката,
Только чело его морщинами строгими
И глубокой думой было измято.
—Ой, дедушка,—молвило солнце печальным голосом, —
Беду затеяли люди:
По лесам, дорогам и озимым полосам
Человечьей падали груда на груде...

(«В райском городе»)

Вышло дело не ладно,
Пришла беда к Якимову дому:
Красный петух прилетел, и жадно
Клюет на крыше яровую солому;
Вцепился в смоляные стропила,
Пошли гулять перетрески,
Бабка Якимиха завопила,
С ней золовки ее и невестки...
Не унять проклятую птицу,
Больно уж она торовата —
Только и вытащили, что божницу,
Хомут, самовар и три ухвата...

(«Сказка о домовом»)

§ 216. Ж) Стих Демьяна Бедного — сознательная имитация говорного раешного стиха: короткие строчки, парная рифмовка, отсутствие сколько-нибудь четких ритмических тенденций внутри строки. Это единственный в нашем материале текст, где большинство строк — не 4-ударные, а 3-ударные, и где 2-ударных строк больше 10%. Краткость строк и частота рифм позволяют легче следить за членением стиха; поэтому внутренний ритм стиха здесь менее важен поэту, и даже в анакрусах он позволяет себе больше воли, чем кто-нибудь другой. Любопытно, однако, что показатель строк ямбического и анапестического строения у Бедного не ниже, а часто и выше, чем у других поэтов, показатель же дольниковых строк — заметно ниже: дольник был чужд поэзии Бедного, поэт явно не ощущал его ритма на слух и поэтому не использовал его для ритмизации своего стиха. Образец:

Во время оно, когда
Вошел Иисус в года
И попробовал назаретянам плести разное
Несуразное
Про своего отца «иже на небесех»,
Он так ошарашил всех,
Знавших Иисусова отца до старости,
Что они в великой ярости,
Как говорит евангелист Лука,
Взяли Иисуса за бока
И помяли весьма основательно.
Не зря, уповательно:
Не морочь назаретских жителей!
Не порочь своих родителей!

З) Стих Сельвинского ближе всех других подходит к стиху позднего Маяковского. Главное его отличие — в распределении междуударных интервалов: Сельвинский явственно избегает интервалов 4-сложных и более длинных. Сумма 1-, 2- и 3-сложных интервалов у него составляет 92, 4% — больше, чем у какого-либо другого поэта; понятно, что от этого у него и показатель дольниковых строк довольно высок. Сам Сельвинский называл свой стих тактовиком; мы видели (§ 128), что если это и тактовик, то гораздо более расшатанный, чем у других поэтов 1900—1920-х годов, однако общая тенденция к ритму тактовика

у Сельвинского несомненна. Впрочем, с годами ритмика Сельвинского становилась проще: в 1950-х годах он переписал «Улялаевщину» заново почти правильным дольником, продолжая, однако, именовать свой стих тактовиком. Внутреннюю упорядоченность своего стиха Сельвинский, по-видимому, стремился компенсировать игрой окончаний: по количеству неравносложных рифм он уступает только Эренбургу (причем среди них — такие эффектные, как «покровительствовать: по крови»), а по расположению рифм он один разнообразит перекрестную рифмовку aBaB охватной aBBa. Вот начало «Улялаевщины»:

Телеграмма пришла в 2-40 ночи.
Ковровый тигр мирно зверел,
Когда турецких туфель подагрический почерк
Истоптал его пустыню от стола до дверей.

И матовый пузырь, оправленный в кость,
Подъятый терракотой антикварного негра,
Гранеными ледышками стучался от энергий
В крышку чемодана из крокодильих кож,

Куда швыряло акции, керенки, валюты,
Белье, томик Блока, стэк с монограммой,
Шифрованное слово страшной телеграммы,
Таинственное — «революция».

«Ерунда! Это бунт! Он сойдет на убыль,
Мы еще вернемся в герои кулис!..»
И мешок, по которому цепью нули,
Ухмыльнулся орлянкой, бледной как рубль.

§ 217. И) Павел Васильев — поэт следующего поколения, Маяковский и Сельвинский были для него уже учителями техники стиха. Собственные его стиховые эксперименты велись преимущественно в других направлениях — акцентный стих, по-видимому, казался ему слишком бесформенным и монотонным. Поэтому единственный раз он обратился к нему в самой «безличной», самой эпической из своих поэм — в историческом повествовании «Синицын и К°». Здесь ему нужна была не столько гибкость, сколько емкость стиха; поэтому строки его вытягиваются до 5—6 ударений, напоминая опыты Большакова и Шершеневича (хотя прямое влияние здесь вряд ли было; поиск длинного эпического стиха скорее был подсказан Васильеву «Девятьсот пятым годом» Пастернака). Поэтому же он охотнее, чем

даже Шершеневич, затягивает междуударные интервалы до 4—5—6 слогов; поэтому же он решительно избегает строк ямбического и анапестического строения, которые в столь длинном стихе непременно выбивались бы из ритма. Это усложнение внутреннего строя стиха компенсировалось упрощением его окончания: дактилические рифмы у Васильева почти исчезают, а ровное чередование мужских и женских (обычно — нетрудных) рифм не отвлекает внимания читателя. Стих Васильева звучит так:

К востоку/ тайга сходила на убыль,
Клонились полыни/ далеких ровных дорог,
И, щурясь,/ рукавом халата/ жирные губы
Вытирал, усмехаясь, степной царек.
И его невеста/ трясла в смятенье
В двадцать струй расплескавшеюся косой,
И плясали над гривами/ от селенья к селенью
Шапки острые,/ подбитые/ красной лисой.
И в гремучем дожде/ конского пляса,
Под незрячим солнцем,/ в мертвом мерцанье лун
Стосковавшийся по барышам/ побуревший прасол
Гнал на запад/ первый/ тысячеголовый табун.

К) Михаил Луконин продолжает тенденцию акцентного стиха Павла Васильева. Но лишь отчасти. Он тоже удлинняет стих, тоже охотно пользуется 5- и 6-ударными строками; но это удлиннение уже не сопровождается усложнением внутреннего ритма. Затяжных междуударных интервалов у Луконина мало, даже 3-сложные интервалы у него реже, чем у какого бы то ни было другого поэта; зато резко господствуют 1- и 2-сложные интервалы, а в силу этого высок процент дольниковых и анапестических (дактилических, амфибрахических) строк. Стих звучит проще и однообразней. Этому способствует и оформление зачинов и концов стиха: в анакрусах у Луконина нет того равновесия вариантов, какое было у Васильева, а ощутимо господствует нулевая анакруса, самая твердая и негибкая; в окончаниях у Луконина нет даже того простого чередования мужских и женских рифм, какое было у Васильева, а строго выдержаны только женские рифмы. Такого рода ритм, при всей своей плавности кажущийся прозаичным, близок Луконину не только в эпосе, но и в лирике (да и эпос у него — это поэма о себе, рассказ от первого лица); поэтому при

всем сходстве стиха Луконина со стихом Васильева, здесь нет нужды предполагать прямое влияние старшего поэта на младшего. Вот начало поэмы Луконина:

Первый раз я увидел рассвет с неохотой,
Помедлить просил, но этого не случилось.
Ночь отпрянула, и над краем болота
Солнце холодное просочилось.
Командир отделения как стоял в плащ-палатке,
Так стоит./ И дождь все так же струится.
Нас осталось немного/ после огненной схватки.
Нам надо сквозь заслоны фашистов пробиться.
Сколько нас? Пятеро./ А патронов двенадцать.
Сколько нас? Мы еще не знаем об этом,
Еще в живых никто не может считаться,
Пока не выстоит перед этим рассветом...

Итак, даже этот беглый предварительный обзор показывает нам большое разнообразие возможных метрических форм акцентного стиха: стих Большакова, похожий на расслабленный стих Маяковского, и стих Шершеневича, похожий на расслабленный стих Большакова; стих Есенина, ориентирующийся на анапест, и стих Хлебникова, ориентирующийся на ямб; стих Эренбурга, где длина и окончание строк создают впечатление разнообразия, и стих Горянского, где они же создают впечатление единства; стих Бедного, безразличный даже к ритму дольника, и стих Сельвинского, чувствительный даже к ритму тактовика; стих Васильева, прозаизированный пестротой междуударных интервалов, и стих Луконина, прозаизированный их монотонностью; десять поэтов, десять типов стиха.

§ 218. *Заключение.* В заключение попытаемся отвлечься от цифр и дать самую общую словесную характеристику акцентного стиха Маяковского. Мы перечислим ритмические признаки, характеризующие этот стих, от более устойчивых к менее устойчивым: нарушение первых ощущается как резкий диссонанс и используется как сильное выразительное средство, нарушение последних может подчас даже вовсе остаться незамеченным.

1) Рифма — самый постоянный признак стиха Маяковского. (Как известно, М. Штокмар, № 173, предлагал даже определить стих Маяковского как исключительно рифменный, отнеся все остальные его признаки из области метра

в область ритма.) Появление нерифмованных стихов (в трехстишиях ВМ) и прозаических вставок между стихами ощущается как резкая аномалия.

2) Строфа — четверостишие с перекрестной рифмовкой — выдержана неизменно почти во всем корпусе стихов Маяковского. Отступления от этой строфики — двустишия, пятистишия и пр. — появляются лишь в особо выделяемых местах.

3) Нормальная длина стиха Маяковского — 4—3 ударных слова. В четверостишии 4-ударные стихи занимают обычно I и III место, 3-ударные и более короткие — IV и II место; иное расположение (например, в ФП) ощущается как аномалия. Скопления более длинных стихов используются преимущественно в эмоционально выделенных местах.

4) Внутри стиха предпочитаются междуударные интервалы в 1—2 слога, остальные встречаются значительно реже. Урегулированность стиха по числу ударений обычно выше, чем урегулированность по объему междуударных интервалов: доля стихов с 4 ударениями больше, чем доля стихов с «дольниковыми» (1—2-сложными) интервалами.

5) Начальная, предударная часть стиха обычно короче конечной, послеударной части стиха.

6) Для начала стиха и строфы характерна интонация отрывистая (графически выражаемая «лесенкой»), для конца стиха и строфы — более плавная (графически выражаемая сплошными строками).

7) Отдельные куски текста могут иметь локальные метрические особенности; такая метрическая пестрота характерна для самого раннего (ВМ) и самого позднего (Ч) из рассматриваемых произведений молодого Маяковского. Эта полиритмия (чередование разновидностей акцентного стиха) перерастает в полиметрию (чередование акцентного стиха с классическим стихом), которую мы находим в «Человеке» и затем в поздних произведениях Маяковского.

От ранних произведений к поздним стих Маяковского эволюционирует: в 1919—1922 гг. ритм его расслабляется до минимальной организованности (особенно в двустишных строфах), после 1923 г. организуется вновь, но уже несколько иным способом. Именно: а) повышается организованность стиха по количеству ударений, понижается — по объ-

ему междуударных интервалов и анакрус; б) повышается организованность строфы (выделение ее последнего стиха) по длине стиха и рифмовке, понижается — по интонационной «лесенке».

Все перечисленные признаки характеризуют индивидуальные особенности манеры Маяковского и в значительной степени не совпадают с индивидуальными особенностями метрики других поэтов, пользовавшихся акцентным стихом.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В начале этой книги мы перечислили основные проблемы, ожидающие применения точных методов к изучению стиха. В ходе изложения мы касались многих из этих проблем, но лишь применительно к ритму отдельных размеров. Итоги исследования отдельных размеров подведены в заключительных параграфах соответствующих глав. Итоги более общего значения будут указаны ниже.

1. Материалом стиха является язык. Описывая этот материал, нам пришлось уточнить характеристику таких особенностей русского языка как *длина слова, место ударения в слове* (§ 29), соотношение слов с *тяжелыми и легкими ударениями* (знаменательных и служебных, § 45—47). Было высказано предположение, что ритм зарождается уже в естественном чередовании знаменательных и служебных слов в языке (§ 64).

2. Стих возникает в результате наложения на языковый материал ряда специфических ограничений. Мы определили количественную силу этих ограничений для *словоемкости* силлабо-тонического и тонического стиха (§ 80), для двухсложных и трехсложных размеров в силлабо-тоническом стихе (§ 53). Среди этих ограничений можно было выделить *первичные и вторичные ритмообразующие факторы* (§ 91): первичные — это схемные ударения, анакрусы и окончания, вторичные — *сверхсхемные ударения* (о них подробно — § 62—68, 71, 73) и *словоразделы* (подробно — § 57—61, 74—77, 90), определяющие различное строение *метрических слов* (§ 51—52, 62—66). При организации стиха было видно действие *закона компенсации*: чем больше ограничение в одном отношении, тем меньше оно в другом или в других (§ 64, 198, 207, 210).

3. Ритм ударений в стихе лучше всего интерпретируется с помощью понятий *обязательно-ударного, обязательно-безударного и произвольно-ударного слога* (—, ◡, ×). Плодотворность этих понятий была показана применительно к ямбу (§ 71), трехсложным размерам (§ 69), пеонам (§ 143—144), дольнику (§ 102), тактовику (§ 129). Сопоставление метрических схем этих размеров позволяет уточнить понятие двухсложной или трехсложной *метрической основы* дольника и тактовика (§ 142).

4. В ритме всех размеров прослеживается *закон облегчения стиха к концу строки и к концу строфы.* В трехсложных размерах он проявляется учащением дактилических словоразделов (§ 58—60, ср. 76—77); в двусложных — сокращением числа ударений; в дольнике — сокращением числа слогов (§ 83—85, 97, 109, 118); в тактовике — сокращением и того и другого (§ 136, 138, 139); в акцентном стихе — сокращением длины стиха, объема интервалов, расположением отягченных и неравносложных окончаний, членением «лесенки» (§ 186, 195, 200, 202, 206, 208). Это значит, что ритм стихотворного текста, т. е. ощутимое чередование слабых и сильных мест, реализуется не на трех (как считалось), а на четырех уровнях: гласные и согласные звуки в слоге, ударные и безударные слоги в стопе, сильные и слабые стопы в стихе, тяжелые и облегченные стихи в строфе. Любопытным исключением из области действия закона облегчения является лишь тактовик народного стиха (§ 159—160).

5. В разработке стиха русской поэзии чередуются *эпохи пониженной и повышенной метрической строгости:* доломоносовская, XVIII—XIX вв., современная (§ 80, 174). Внутри этих эпох чередуются *периоды большей стабильности стиха* и *периоды проб и исканий:* XVIII в., 1800—1840-е годы, 1850—1880-е годы, 1890—1920-е годы, 1930—1960-е годы. Это прослеживается в составе метрического репертуара (§ 26), в ритме силлабо-тонических размеров (§ 30—38), дольника (§ 95—98, 119—120), имитаций народного стиха (§ 168—173), акцентного стиха Маяковского (§ 194—206).

6. Выступая в единстве и взаимосвязи с образным и идейным содержанием стиха, метрика и ритмика служат действенным средством художественной выразительности (ритмическая окраска текста, ритмическая композиция, ритмические сигналы: § 13, 26, 31, 37, 38, 72, 121, 141, 209).

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *А. Абрамов.* Ритмика поэмы «Владимир Ильич Ленин».— В сб.: «Творчество Маяковского». М., Изд-во АН СССР, 1952, стр. 131—162.
2. *Г. Н. Антощенков.* Дольники в системе русского стихосложения.— РСПиСт, стр. 185—191.
3. *А. М. Артюшков.* Основы стиховедения. М., 1929.
4. *А. М. Астахова.* Из истории и ритмики хорея.— «Поэтика», сб. I. Л., 1926, стр. 54—66.
5. *В. С. Баевский.* О числовой оценке силы слогов в стихе альтернирующего ритма.— ВЯ, 1966, № 2, стр. 84—89.
6. *В. С. Баевский.* Числовые значения силы слогов в стихе альтернирующего ритма.— «Филологические науки», 1967, № 3, стр. 50—55.
7. *В. С. Баевский.* Стих альтернирующего ритма в свете аудиторского эксперимента.— РСПиСт, стр. 244—250.
8. *В. С. Баевский.* К изучению ритмики (акцентуации) русского стиха.— «УЗ Смоленского и Новозыбковского ГПИ», т. 10. Брянск, 1970, стр. 157—168.
9. *А. Белый.* Символизм. М., 1910 (статьи: «Лирика и эксперимент», стр. 231—285; «Опыт характеристики русского 4-стопного ямба», 286—330; «Сравнительная морфология ритма русских лириков в ямбическом диметре», 331—395; комментарии, 552—633).
10. *А. Белый.* Ритм как диалектика и «Медный всадник». М., 1929.
11. *А. Белый* (ред.). К будущему учебнику ритма. Публикация В. Гречишкина и А. Лаврова (в печати).

12. *С. И. Бернштейн.* Эстетические предпосылки теории декламации.— «Поэтика», сб. III. Л., 1927, стр. 25—44.
13. *П. Бицилли.* Этюды о русской поэзии. Прага. 1926.
14. *С. П. Бобров.* Записки стихотворца. М., 1914.
15. *С. П. Бобров.* Новое о стихосложении А. С. Пушкина. М., 1915.
16. *С. П. Бобров.* Опыт изучения вольного стиха пушкинских «Песен западных славян».— «Теория вероятностей и ее применения», т. 9, вып. 2, 1964, стр. 262—272.
17. *С. П. Бобров.* К вопросу о подлинном стихотворном размере пушкинских «Песен западных славян».— РЛ, 1964, № 3, стр. 119—137.
18. *С. П. Бобров.* Теснота стихового ряда (опыт статистического анализа литературоведческого понятия, введенного Ю. Н. Тыняновым).— РЛ, 1965, № 3, стр. 109—124.
19. *С. П. Бобров.* Синтагмы, словоразделы и литавриды: понятие о ритме содержательно-эффективном и о естественной ритмизации речи.— РЛ, 1965, № 4, стр. 80—101; 1966, № 1, стр. 79—97.
20. *С. П. Бобров.* Русский тонический стих с ритмом неопределенной четности и варьирующей силлабикой (опыт сравнительного описания русского вольного стиха).— РЛ, 1967, № 1, стр. 42—64; 1968, № 2, стр. 61—87.
21. *Божидар* (*Б. П. Гордеев*). Распевочное единство размеров. Ред., предисл., комментарии С. Боброва. М., 1916.
22. *О. М. Брик.* Ритм и синтаксис.— «Новый Леф», 1927, № 3, стр. 15—20; № 4, стр. 23—29; № 5, стр. 32—37; № 6, стр. 33—39.
23. *В. Я. Брюсов.* Краткий курс науки о стихе. Ч. 1. Частная метрика и ритмика русского языка. М., 1919.
24. *В. Я. Брюсов.* Основы стиховедения. Ч. 1—2. Общее введение; метрика и ритмика. М., 1924.
25. *Б. Я. Бухштаб.* О структуре русского классического стиха.— «Семиотика», т. IV, 1969, стр. 386—408.
26. *Г. С. Васюточкин.* О распределении форм 4-стопного ямба в стихотворных текстах.— ТСт, стр. 202—210.
27. *Г. О. Винокур.* Вольные ямбы Пушкина.— В сб.: «Пушкин и его современники», вып. 38—39. Л., 1930, стр. 23—36.
28. *К. Д. Вишневский.* Строфика Лермонтова.— В сб.: «Творчество М. Ю. Лермонтова». Пенза, 1965, стр. 3—131 (УЗ Пензенского ГПИ, серия филологическая, вып. 14).
29. *К. Д. Вишневский.* Становление трехсложных размеров в русской поэзии.— РСПиСт, стр. 207—217.
30. *К. Д. Вишневский.* Введение в стихотворную технику XVIII в.— В сб. «Вопросы стиля и метода в русской и зару-

бежной литературе». Пенза, 1969, стр. 1—16 (УЗ Пензенского ГПИ, вып. 81).

31. *К. Д. Вишневский.* Русская метрика XVIII в.— В сб.: «Вопросы литературы XVIII века». Пенза, 1972 (УЗ Пензенского и Рязанского ГПИ, т. 123), стр. 129—258.

32. *А. Х. Востоков.* Опыт о русском стихосложении. СПб., 1817.

32а. *Л. В. Вразовская.* Классические стихотворные размеры в метрическом репертуаре современной советской поэзии.— В сб.: «Киргизский гос. ун-т. Сборник трудов аспирантов и соискателей. Серия гуманитарных наук, вып. 7». Фрунзе, 1971, стр. 25—32.

33. *М. Л. Гаспаров.* Статистическое обследование русского трехударного дольника.— «Теория вероятностей и ее применения», т. 8 (1963), вып. 1, стр. 102—108.

34. *М. Л. Гаспаров.* Вольный хорей и вольный ямб Маяковского.— ВЯ, 1965, № 3, стр. 78—88.

35. *М. Л. Гаспаров.* Античный триметр и русский ямб.— В сб.: «Вопросы античной литературы и классической филологии». М., «Наука», 1966, стр. 393—410.

36. *М. Л. Гаспаров.* Ямб и хорей советских поэтов и проблема эволюции русского стиха.— ВЯ, 1967, № 3, стр. 59—67.

37. *М. Л. Гаспаров.* Акцентный стих раннего Маяковского.— «Семиотика», т. III, 1967, стр. 324—360.

38. *М. Л. Гаспаров.* Русский трехударный дольник XX века.— ТСт, стр. 59—106.

39. *М. Л. Гаспаров.* Тактовик в русском стихосложении XX в.— ВЯ, 1968, № 5, стр. 79—90.

40. *М. Л. Гаспаров.* Работы Б. И. Ярхо по теории литературы.— «Семиотика», т. IV, 1969, стр. 504—514.

41. *М. Л. Гаспаров.* Русский силлабический тринадцатисложник.— В сб.: «Metryka słowiańska». Wrocław, 1971, str. 39—64.

41а. *М. Л. Гаспаров.* Метрический репертуар русской лирики XVIII—XX вв.— ВЯ, 1972, № 1, стр. 54—67.

41б. *М. Л. Гаспаров.* Народный стих А. Востокова.— В сб.: «Поэтика и стилистика русской литературы». Л., 1972, стр. 437—443.

42. *М. Л. Гаспаров.* Русский ямб и английский ямб.— В сб.: «Philologica: исследования по языку и литературе». Л., 1973, стр. 408—415.

43. *М. Л. Гаспаров.* К семантике дактилической рифмы в русском хорее.— В сб. «Slavic poetics». The Hague, 1973, p. 143—150.

44. *М. Л. Гаспаров, М. Г. Тарлинская.* Ритмика трехсложных размеров Некрасова.— В кн.: «Некрасовский сборник». Калининград, 1972, стр. 110—113.

44а. *Т. Гвоздиковская.* Двусложные размеры и стилистические искания в современной лирической поэзии.— В сб.: «Киргизский гос. ун-т. Научные труды филологического факультета», вып. 16. Фрунзе, 1970, стр. 106–112.
45. *С. И. Гиндин.* О возможностях вероятностного стиховедения и одной забытой модели А. Белого.— В сб.: «План работы и тезисы докладов II межвузовской студенческой научной конференции по проблемам структурной и прикладной лингвистики». Тбилиси, 1966, стр. 13—14.
46. *С. И. Гиндин.* В. Я. Брюсов о речевой природе стиха и стихотворного ритма.— ВЯ, 1968, № 6, стр. 124—129.
47. *С. И. Гиндин.* Взгляды В. Я. Брюсова на языковую приемлемость стиховых систем и судьбы русской силлабики (по рукописям 90-х гг.).— ВЯ, 1970, № 2, стр. 99—109.
48. *С. И. Гиндин.* Трансформационный анализ и метрика (из истории проблемы).— В сб.: «Машинный перевод и прикладная лингвистика», вып. 13. М., 1970, стр. 177—200.
49. *В. В. Гиппиус.* Чернышевский-стиховед (1926).— В кн.: *В. В. Гиппиус.* От Пушкина до Блока. Л., «Наука», 1966, стр. 276—294.
50. *И. Н. Голенищев-Кутузов.* Словораздел в русском стихосложении.— ВЯ, 1959, № 4, стр. 20—34.
51. *Б. Н. Головин.* Язык и статистика. М., 1971.
52. *Б. П. Гончаров.* Об изучении стиха Маяковского.— В кн.: «Поэт и социализм». М., «Наука», 1971, стр. 233—266.
53. *Б. П. Гончаров.* К проблеме смысловой выразительности стиха.— «Изв. АН СССР, серия литературы и языка», т. 39 (1970), вып. 1, стр. 23—32.
53а. *И. Денисова.* О ритмообразующих элементах стиха Маяковского 1925—1930 гг.— В сб.: «Советская литература и вопросы мастерства». М., 1961.
54. *Е. В. Ермилова.* Основы русского стихосложения.— ВЛ, 1959, № 6.
55. *Е. В. Ермилова.* О ритмическом новаторстве советской поэзии.— ВЛ, 1961, № 2, стр. 74—88.
55а. *Е. В. Ермилова.* Маяковский и современный русский стих.— В сб.: «Маяковский и советская литература». М., 1964, стр. 231—256.
56. *В. М. Жирмунский.* Поэзия Александра Блока (1921).— В кн.: *В. М. Жирмунский.* Вопросы теории литературы. Л., 1928, стр. 190—268.
57. *В. М. Жирмунский.* Рифма, ее история и теория. Пб., 1923.
58. *В. М. Жирмунский.* Введение в метрику. Теория стиха. Л., 1925.

59. *В. М. Жирмунский.* По поводу книги «Ритм как диалектика». Ответ Андрею Белому.— «Звезда», 1929, № 8, стр. 203—208.
60. *В. М. Жирмунский.* Стихосложение Маяковского.— РЛ, 1964, № 4, стр. 3–26.
61. *В. М. Жирмунский.* Русский народный стих в «Сказке о рыбаке и рыбке».— В сб.: «Проблемы современной филологии». М., 1965, стр. 129—135.
62. *В. М. Жирмунский.* О ритмической прозе.— РЛ, 1966, № 4, стр. 103—114.
63. *В. М. Жирмунский.* О национальных формах ямбического стиха.— ТСт, стр. 7—23.
64. *А. Л. Жовтис.* Стихи нужны... Алма-Ата, 1968. Рец.: *М. Л. Гаспаров.*— ВЛ, 1969, № 4.
65. *А. Л. Жовтис.* Границы свободного стиха.— ВЛ, 1966, № 5, стр. 105—123.
66. *А. Л. Жовтис.* В рассыпанном строю... (Графика современного русского стиха).— РЛ, 1968, № 1, стр. 123—134.
67. *А. Л. Жовтис.* О способах рифмования в русской поэзии.— ВЯ, 1969, № 2, стр. 64—75.
68. *А. Л. Жовтис.* Отношения банальности-оригинальности в структуре стиха.— В сб.: «Русское и зарубежное языкознание», вып. 3. Алма-Ата, 1970, стр. 280—294.
69. *А. Л. Жовтис.* Свободный стих Фета.— Там же, стр. 294—305.
70. *А. Л. Жовтис.* У истоков русского верлибра (стих «Северного моря» Гейне в переводах М. Л. Михайлова).— В сб.: «Мастерство перевода», сб. 7, М., 1970, стр. 386—404.
71. *А. Л. Жовтис.* О критериях типологической характеристики свободного стиха.— ВЯ, 1970, № 2, стр. 63—77.
72. *А. Л. Жовтис.* Освобожденный стих Маяковского: предлагаемые принципы классификации.— РЛ, 1971, № 2, стр. 53—75.
73. *В. В. Иванов.* Ритм поэмы Маяковского «Человек».— В сб.: «Poetics. Poetyka. Поэтика», II. Warszawa, 1966, str. 243—276.
74. *В. В. Иванов.* Ритмическое строение «Баллады о цирке» Межирова.— Там же, стр. 277—300.
75. *В. В. Иванов.* Заметки по сравнительно-исторической индоевропейской поэтике, II. Стих «Песен западных славян» и славянская сравнительная метрика» — В кн.: «To honor Roman Jakobson». The Hague, 1967, p. 984—988.
76. *В. В. Иванов.* Метр и ритм в «Поэме конца» М. Цветаевой.— ТСт, стр. 168—201.
77. *А. С. Карпов.* Ритмическая организация стиха.— В сб.: «Изучение стихосложения в школе». М., 1960, стр. 21—58.

78. *А. С. Карпов.* Стих и время: проблемы стихотворного развития в русской советской поэзии 1920-х гг. М., «Наука», 1966.
79. *А. П. Квятковский.* Тактометр: опыт теории стиха музыкального счета.— В сб.: «Бизнес». М., 1929, стр. 197—257.
80. *А. П. Квятковский.* Словарь поэтических терминов. М., 1940.
81. *А. П. Квятковский.* Русское стихосложение.— РЛ, 1960, № 1, стр. 78—104.
82. *А. П. Квятковский.* Поэтический словарь. М., 1966. Ср.: а) *К. Л. Зелинский.* Поэтический словарь А. П. Квятковского.— ВЛ, 1968, № 1, стр. 194—198;
б) *В. Е. Холшевников.* Каким должен быть словарь.— Там же, стр. 198—203;
в) *С. И. Цетляк.* Бесконечность ритмических модификаций стиха.— «Вопросы русской литературы», сб. 2(11), Львов, 1969, стр. 75—79;
г) *М. А. Пейсахович.* Тактометрическая теория и стихотворная практика.— Там же, стр. 80—83;
д) *В. Е. Федорищев.* Тактометрическая теория в свете поэзии, музыки и языкознания.— Там же, сб. 3 (15), 1970, стр. 98—102;
е) *И. Б. Роднянская.* Замечания к ритмологии А. П. Квятковского.— Там же, сб. 2(17), 1971, стр. 68—74.
83. *А. П. Квятковский.* Ритмология народной частушки.— РЛ, 1962, № 2, стр. 92—116.
84. *А. П. Квятковский.* Русский свободный стих.— ВЛ, 1963, № 12, стр. 60—77.
84а. *В. В. Кожинов, Л. А. Кожинова.* О стихе Маяковского.— В сб.: «Маяковский в школе». М., 1961, стр. 424—452.
85. *А. Н. Колмогоров.* К изучению ритмики Маяковского.— ВЯ, 1963, № 4, стр. 64—71.
86. *А. Н. Колмогоров.* Замечания по поводу анализа ритма «Стихов о советском паспорте» Маяковского.— ВЯ, 1965, № 3, стр. 70—75.
87. *А. Н. Колмогоров.* О метре пушкинских «Песен западных славян».— РЛ, 1966, № 1, стр. 98—111.
88. *А. Н. Колмогоров.* Пример изучения метра и его ритмических вариантов.— ТСт, стр. 145—167.
89. *А. Н. Колмогоров, А. М. Кондратов.* Ритмика поэм Маяковского.— ВЯ, 1963, № 3, стр. 62—74.
90. *А. Н. Колмогоров, А. В. Прохоров.* О дольнике современной русской поэзии. (Общая характеристика).— ВЯ, 1963, № 6, стр. 84—95.
91. *А. Н. Колмогоров, А. В. Прохоров.* О дольнике современной русской поэзии. (Статистическая характеристика дольника

Маяковского, Багрицкого, Ахматовой).— ВЯ, 1964, № 1, стр. 75—94.

92. *А. Н. Колмогоров, А. В. Прохоров.* К основам русской метрики.— В сб.: «Содружество наук и тайны творчества». М., 1968, стр. 397—432.

93. *А. М. Кондратов.* Математика и поэзия. М., 1962.

94. *А. М. Кондратов.* Эволюция ритмики Маяковского.– ВЯ, 1962, № 5, стр. 101—108.

95. *А. М. Кондратов.* Статистика типов русской рифмы.— ВЯ, 1963, № 6, стр. 96—106.

96. *А. М. Кондратов.* Теория информации и поэтика. (Энтропия ритма русской речи).— В сб.: «Проблемы кибернетики», т. IX (1963), стр. 279—286.

97. *Ф. Е. Корш.* О русском народном стихосложении.— «Сборник Отд. русского языка и словесности Акад. Наук», 67 (1901), № 8, стр. 1—121.

98. *Ю. И. Левин.* О количественных характеристиках распределения символов в тексте.— ВЯ, 1967, № 6, стр. 112—121.

99. *Ю. И. Левин.* Проблема однородности в статистическом стиховедении.– В сб.: «Автоматическая переработка текста методами прикладной лингвистики. (Материалы всесоюзной конференции)». Кишинев, 1971, стр. 79—81.

100. «Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов», т. I—II. М.— Л., изд. Л. Френкель, 1925.

101. *Ю. М. Лотман.* Лекции по структуральной поэтике. Введение; теория стиха. Тарту, 1964.

102. *Е. Маймин.* Стих и метр.— РЛ, 1964, № 3, стр. 108—118.

103. *М. Малишевский.* Метротоника. (Краткое изложение основ метротонической междуязыкой стихологии). Ч. 1: Метрика. М., 1925.

104. *В. А. Никонов.* Ритмика Маяковского.— ВЛ, 1958, 7, стр. 89—108.

105. *В. А. Никонов.* Строфика.— В сб.: «Изучение стихосложения в школе». М., 1960, стр. 96—150.

106. *В. А. Никонов.* Место ударенья в русском языке.— IJSLP, 6 (1963), стр. 1—8.

107. *Л. П. Новинская.* Роль Тютчева в истории русской метрики XIX — начала XX в.— РСПиСт, стр. 218—226.

107а. *Е. К. Озмитель, Т. Гвоздиковская.* Материалы к ритмическому репертуару русской лирической поэзии 1957—1968 гг.— «Киргизский гос. ун-т. Научные труды филологического факультета», вып. 16. Фрунзе, 1970, стр. 113—121.

108. *В. И. Павлова.* Исследование стиха методами экспериментальной фонетики.— ТСт, стр. 211—217.
108а. *Р. А. Папаян.* К вопросу о соотношении стихотворных размеров и интенсивности тропов в лирике А. Блока.— «Блоковский сборник», т. II. Тарту, 1972, стр. 268—290.
109. *Л. Поливанов.* Русский александрийский стих.— В кн.: «Гофолия. Трагедия Ж. Расина, пер. ...Л. Поливанова». М., 1892, стр. XCVI—CLXI.
110. *В. А. Пяст.* Современное стиховедение. Л., 1931.
111. *С. А. Рейсер.* Словарь трехстопного ямба поэмы Некрасова «Кому на Руси жить хорошо».— «Семиотика», т. IV, 1969, стр. 368—385.
111а. *С. А. Рейсер.* Строфа в поэме Некрасова «Кому на Руси жить хорошо».— РСПиСт, стр. 192—206.
112. *П. А. Руднев.* О некоторых проблемах современного советского стиховедения.— В кн.: «Вопросы романо-германского языкознания». Коломна, 1966, стр. 83—102.
113. *П. А. Руднев.* Из истории метрического репертуара русских поэтов XIX — начала XX в. (Пушкин, Лермонтов, Некрасов, Тютчев, Фет, Брюсов, Блок).— ТСт, стр. 107—144.
114. *П. А. Руднев.* О соотношении монометрических и полиметрических конструкций в системе стихотворных размеров А. Блока.— РСПиСт, стр. 227—236.
115. *П. А. Руднев.* О стихе драмы Блока «Роза и крест».— «Труды по русской и славянской филологии», вып. 15. Тарту, 1970, стр. 294—334.
116. *П. А. Руднев.* Опыт описания и семантической интерпретации полиметрической структуры поэмы Блока «Двенадцать».— Там же, вып. 18, 1971, стр. 195—221.
117. *П. А. Руднев.* Метр и смысл.– В сб.: «Metryka słowiańska». Wrocław, 1971, str. 77—88.
117а. *П. А. Руднев.* Стихотворение А. Блока «Все тихо на светлом лице». (Опыт семантической интерпретации метра и ритма).— В сб.: «Поэтика и стилистика русской литературы». Л., 1972, стр. 450—455.
117б. *П. А. Руднев.* Метрический репертуар А. Блока.— «Блоковский сборник», т. II. Тарту, 1972, стр. 218—267.
118. *И. Л. Сельвинский.* Студия стиха. М., 1962.
119. *В. Стеллецкий.* К вопросу о ритмическом строе «Слова о полку Игореве».— РЛ, 1964, № 4, стр. 27—40.
120. «Структурно-типологические исследования». М., «Наука», 1962.
121. *А. П. Сумароков.* О стопосложении.— В кн.: *А. П. Сумароков.* Стихотворения. Под ред. А. С. Орлова. Л., 1935, стр. 383—402.

122. *К. Тарановски.* Руски дводелни ритмови. Београд, 1953 (Посебне издања српске академије наука, 217).
123. *К. Тарановски.* Четворостопни јамб Т. Шевченка.— «Јужнословенски филолог», 20 (1953/54), стр. 143—190.
124. *К. Тарановски.* Руски четворостопни јамб у првим двема деценијама XX века.— «Јужнословенски филолог», т. 21 (1955/56), стр. 15—44.
125. *К. Тарановский.* О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики.— В сб.: «American contributions to the 5th International Congress of slavists», v. 1. The Hague, 1963, p. 287—322.
126. *К. Тарановский.* Стихосложение Осипа Мандельштама.— IJSLP, v. 5 (1962), стр. 97—123.
127. *К. Тарановский.* Четырехстопный ямб Андрея Белого.— IJSLP, v. 10 (1966), стр. 127—147.
128. *К. Тарановский.* Основные задачи статистического изучения славянского стиха.— В сб.: «Poetics. Poetyka. Поэтика», II. Warszawa, 1966, str. 173—196.
129. *К. Тарановский.* Из истории русского стиха XVIII в.: одическая строфа AbAb CCdEEd в поэзии Ломоносова.– В сб.: «Роль и значение литературы XVIII в. в истории русской культуры». М.— Л., 1966, стр. 106—115.
130. *К. Тарановский.* Звукопись в «Северо-востоке» М. Волошина.— В сб.: «Orbis scriptus: Dm. Tschiżewskij zum 70. Geburtstag. München, 1966, S. 835—840.
131. *К. Тарановский.* Формы общеславянского и церковнославянского стиха в древнерусской литературе XI—XIII вв.— В сб.: «American contributions to the 6th International Congress of slavists», v. I, The Hague, 1968, p. 382—390.
132. *К. Тарановский.* О ритмической структуре русских двухсложных размеров.— В сб.: «Поэтика и стилистика русской литературы». Л., 1972, стр. 420—428.
133. *К. Тарановский.* Ранние русские ямбы и их немецкие образцы.— В сб.: «Русская литература XVIII в. и ее международные связи» (в печати).
134. *М. Г. Тарлинская.* Акцентные особенности английского силлабо-тонического стиха.— ВЯ, 1967, № 3, стр. 81—91.
135. *М. Г. Тарлинская.* Опыт аттрибуции стихотворного текста. «Семиотика», VI, 1973, стр. 418—437.
136. *М. Г. Тарлинская.* Эволюция слоговой и акцентной структуры английского силлабо-тонического стиха.— «Сборник научных трудов МГПИИЯ им. Тореза», т. 66 (1972), стр. 75—84.
137. *М. Г. Тарлинская.* Некоторые особенности ритмического стиля

Некрасова (односложные слова в 4-стопном ямбе).— «Филологические науки», 1972, № 5, стр. 26—32.
137а. *М. Тарлинская, Л. Тетерина.* Стих, проза, метр (в печати).
138. *Л. И. Тимофеев.* Проблемы стиховедения. Материалы к социологии стиха. М., 1931.
139. *Л. И. Тимофеев.* Очерки теории и истории русского стиха XVIII—XIX вв. М., 1958.
140. *Л. И. Тимофеев.* Силлабический стих.— В сб.: «Ars poetica», сб. II. М., 1928, стр. 37—71.
141. *Л. И. Тимофеев.* Вольный стих XVIII в.— Там же, стр. 73—115.
141а. *Л. И. Тимофеев.* Об изучении стиха Маяковского.— «Литература в школе», 1953, № 3, стр. 22—37.
142. *Л. И. Тимофеев.* Ритмика «Слова о полку Игореве».— РЛ, 1963, 1, стр. 88—104.
143. *Л. И. Тимофеев.* На путях к истории русского стихосложения.— «Изв. АН СССР, серия литературы и языка», т. 29 (1970), № 5, стр. 442—446.
144. *Л. И. Тимофеев, М. М. Гиршман.* Подготовка коллективной истории русского стиха.— ВЛ, 1968, № 12, стр. 138—143.
145. *С. М. Толстая.* О фонологии рифмы.— «Семиотика», т. II, 1965.
146. *Б. В. Томашевский.* Русское стихосложение. Метрика. Пг., 1923.
147. *Б. В. Томашевский.* О стихе. Л., 1929 (статьи: «Проблема стихотворного ритма», стр. 3—36; «Стих и ритм», стр. 37—62; «О стихе «Песен западных славян» (1915), стр. 63—76; «Генезис «Песен западных славян» (1925), 77—93; «Ритмика 4-стопного ямба по наблюдениям над стихом «Евгения Онегина» (1917), 94—137; «Пятистопный ямб Пушкина» (1920), 138—253; «Ритм прозы», 254—318).
148. *Б. В. Томашевский.* Теория литературы. (Поэтика). Изд. 6. Л., 1931.
149. *Б. В. Томашевский.* Строфика Пушкина.— В кн.: «Пушкин. Исследования и материалы», сб. II. М.— Л., 1958, стр. 49—213.
150. *Б. В. Томашевский.* Стих и язык. Филологические очерки. М.— Л., 1959.
151. *Б. В. Томашевский.* Стилистика и стиховедение. Курс лекций М., 1959.
152. *Ю. Н. Тынянов.* Проблема стихотворного языка. М., 1965.
153. *А. В. Федоров.* Звуковая форма стихотворного перевода (вопросы метрики и фонетики).— «Поэтика», сб. IV. Л., 1928, стр. 45—69.
153а. *Н. Харджиев, В. Тренин.* Поэтическая культура Маяковского. М., 1970.
154. *М. Г. Харлап.* О стихе. М., 1966.

155. *В. Е. Холшевников.* Основы стиховедения. Русское стихосложение. Л., 1962 (изд. 2, 1972).
156. *В. Е. Холшевников.* Стихосложение.— В сб.: «Пушкин. Итоги и проблемы изучения». М.— Л., 1966, стр. 535—554.
157. *В. Е. Холшевников.* Русская и польская силлабика и силлабо-тоника.— ТСт, стр. 24—58.
158. *В. Е. Холшевников.* Перебои ритма.— РСПиСт, стр. 173—184.
159. *В. Е. Холшевников.* Русский силлабический восьмисложник.— В сб.: «Metryka słowiańska». Wrocław, 1971, str. 21—24.
159а. *В. Е. Холшевников.* Логаэдические размеры в русской поэзии.— В сб.: «Поэтика и стилистика русской литературы». Л., 1972, стр. 429—436.
160. *Н. Г. Чернышевский.* Полное собрание сочинений, т. 2. М., 1949.
161. *В. Чудовский.* Несколько мыслей к возможному учению о стихе.— «Аполлон», 1915, № 8—9, стр. 55—95.
162. *В. Чудовский.* Несколько утверждений о русском стихе.— «Аполлон», 1917, № 4—5, стр. 58—69.
163. *Г. А. Шенгели.* Трактат о русском стихе. Ч. I. Органическая метрика. Изд. 2. М.— Пг., 1923.
164. *Г. А. Шенгели.* Техника стиха. Практическое стиховедение. М., 1940.
165. *Г. А. Шенгели.* Техника стиха. [Изд. 2. Под ред. Л. И. Тимофеева.] М., 1960.
166. *С. В. Щервинский.* Ритм и смысл. К изучению поэтики Пушкина. М., 1961.– Рец.: *А. Л. Жовтис.*– РЛ, 1964, № 1, стр. 216–220.
167. *С. В. Шервинский.* Смысловое ударение как стихологический элемент.— В сб.: «Славянское языкознание. Доклады советской делегации». М., 1963, стр. 399—420.
168. *М. П. Штокмар.* Вольный стих XIX в.— В сб.: «Ars poetica», сб. II, М., 1928, стр. 117—167.
169. *М. П. Штокмар.* Ритмическая проза в «Островитянах» Лескова.— Там же, стр. 183—211.
170. *М. П. Штокмар.* Исследования в области русского народного стихосложения. М., 1952.— Рец.: *К. Тарановски.*— «Јужнословенски филолог», т. 21 (1955/56), стр. 335—363.
171. *М. П. Штокмар.* Основы ритмики русского народного стиха.— «Изв. АН СССР, серия литературы и языка», 1941, № 1, стр. 106—136.
172. *М. П. Штокмар.* Народно-поэтические традиции в творчестве Лермонтова.— «Литературное наследство», т. 43—44. М., 1941, стр. 263—352.
173. *М. П. Штокмар.* О стиховой системе Маяковского.— В сб.: «Творчество Маяковского». М., 1952, стр. 258—312.

174. *М. П. Штокмар.* Рифма Маяковского. М., 1958.
175. *Л. В. Щерба.* Опыты лингвистического истолкования стихотворений. 1. «Воспоминание» Пушкина (1923).— В кн.: *Л. В. Щерба.* Избранные работы по русскому языку. М., 1957, стр. 26—44.
176. *Е. Г. Эткинд.* Поэзия и перевод. М.— Л., 1963.
177. *Р. Якобсон.* Брюсовская стихология и наука о стихе.— «Научные известия [Академического центра Наркомпроса]», № 2. М., 1922, стр. 222—240.
178. *Р. Якобсон.* О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским. Берлин — М., 1923.
179. *Р. Якобсон.* Болгарский пятистопный ямб в сопоставлении с русским.— «Сборникъ въ честь на проф. Л. Милетичъ». София, 1933, стр. 108—117.
180. *М. Янакиев.* Некоторые перспективы точного сравнительного изучения стиха в славянских языках.— «Славенска филология», IV, 1963.
181. *М. Янакиев.* Българско стихознание. София, 1960.
182. *Б. И. Ярхо.* Свободные звуковые формы у Пушкина.— В сб.: «Ars poetica», сб. II. М., 1928, стр. 169—181.
183. *Б. И. Ярхо.* Рифмованная проза так называемого «Романа в стихах».— Там же, стр. 9—36.
184. *Б. И. Ярхо.* Рифмованная проза русских интермедий и интерлюдий.— ТСт., стр. 229—279.
185. *Б. И. Ярхо.* Действо о десяти девах.— В сб. «Памяти П. Н. Сакулина». М., 1931, стр. 348—354.
186. *Б. И. Ярхо.* Методология точного литературоведения (отрывки).— «Семиотика», т. IV, 1969, стр. 515—526.
187. *Б. И. Ярхо, И. К. Романович, Н. В. Лапшина.* Метрический справочник к стихотворениям Пушкина. М., 1934.
188. *Б. И. Ярхо, И. К. Романович, Н. В. Лапшина.* Из материалов «Метрического справочника к стихотворениям М. Ю. Лермонтова».— ВЯ, 1966, № 2, стр. 125—137.

189. *J. Bailey.* The basic structural characteristics of Russian literary meters.— In: «Studies presented to prof. R. Jakobson by his students». Cambridge, Mass., 1968, p. 17—38.
190. *J. Bailey.* Blok and Heine: an episode from the history of Russian dolniks.— SEEJ, 13 (1969), p. 1—22.
191. *J. Bailey.* The stress-meter of Goethe's «Der Erlkönig».— «Language and style», 1969, p. 339—351.
192. *J. Bailey.* The three-stressed dolniki of George Ivask as an example of rhythmic change.— IJSLP, 13 (1970), p. 155—167.

193. *J. Bailey*. Literary usage of a Russian folk moter.— SEEJ, 14 (1970), p. 436—452.
194. *J. Bailey*. Russiam binary meters with strong caesura from 1890 to 1920.— IJSLP, 14 (1971), p. 111—133.
195. *J. Bailey*. The evolution and the structure of the Russian iambic pentameter from 1880 to 1922.— IJSLP, 16(1973), p. 119—146.
196. *E. Breidert*. Studien zu Versifikation, Klangmitteln und Strophierung bei N. A. Kljuev. Bonn, 1970 (Inaug. Diss.).
196a. *R. Burgi*. A history of Russian hexameter.— Yale UP, 1954.
197. *M. Červenka, K. Sgallova*. On a probabilistic model of the Czech verse.— «Prague Studies in mathematical linguistics», 2 (1967), p. 105—120.
198. *J. Hrabák*. Remarques sur les corrélations entre le vers et la prose, surtout sur les soi-disant formes de transition. «Poetics. Poetyka. Поэтика», I. Warszawa, 1961, str. 239—248.
199. *R. Jakobson*. Zur vergleichenden Forschung über die slavischen Zehnsilber.— In: «Slavistische Studien, F. Spina, um 60. Geburtstag von seinen Schülern». Reichenberg, 1929, S. 7—20 (= «Selected writings», IV).
200. *R. Jakobson*. Metrika.— «Ottův Slovnik Naucný Nové Doby», Dodatky, IV, 1935, p. 213—218.
201. *R. Jakobson*. Studies in comparative Slavic metrics.— «Oxford Slavonic papers», 3 (1952), p. 21—66 (= «Selected writings», IV).
202. *R. Jakobson, J. Lotz*. Axiomatik eines Verssystems am mordwinischen Volkslied dargelegt. Stockholm, 1941. По сб.: «Versification: major language types: ed. W. K. Wimsatt. N. Y., 1972, p. 115—121.
203. *B. I. Jarcho*. Organische Struktur des russichen Schnaderhüpfels.— «Germanoslavica», 3, Praha, 1935.
204. *O. Jespersen*. Notes on meter.— In: «The structure of verse», ed. H. Gross. N. Y., 1966, p. 111—130.
205. *R. Kembal*. Alexander Blok: A study in rhythm and metre. The Hague, 1965.
206. *A. M. Kondratow*. Czterostopovy jamb N. Zabolockiego i niektóre zagadnienia statystyki wiersza.— In: «Poetyka i matematyka», pod red. M. R. Mayenowej. Warszawa, 1965.
207. *J. Levý*. Kombinácni móžnosti veŕse.— «Československa rusistika», 7 (1962), 2, p. 77—86.
208. *J. Levý*. A contribution to the typology of accentual-sýllabic versifications.— «Poetics. Poetyka. Поэтика», I. Warszawa, 1961, str. 177—188.
209. *J. Levý*. Die Theorie des Verses: ihre mathematischen Aspekte.— In: «Mathematik und Dichtung», hrsg. v. H. Kreuzer. München, 1965, S. 211—231.

210. *J. Levý.* The meanings of form and the forms of meaning. «Poetics. Poetyka. Поэтика», II. Warszawa, 1966, str. 45—60.
211. *J. Lotz.* Metric typology.— In: «Style in language», Cambridge — N. Y.— London, 1960, p. 135—148.
212. *O. A. Maslenikov.* Rhythm patterns in the trisemic verse of Andrej Belyj.— In: «For Roman Jakobson». Hague, 1956, p. 322—327.
213. *M. R. Mayenowa.* Podstawowe kategorie opisu wiersza: stan badań.— In: «Wiersz: podstawowe kategorie opisu. Cz. I: Rytmika». Pod red. J. Woronczaka. Wrocław, 1963, str. 180—211.
214. *A. W. Prochorow.* Teoria prawdopodobiénstwa w badaniach rytmu wiersza.— «Pamiętnik literacki», 61 (1970), s. 113—127.
215. *H. Peukert.* Der volkstümliche und der literarische russische Vers.— «Zeitschrift für Slawistik», 1961, p. 606—621.
216. *M. Sadeniemi.* Die Metrik des Kalevala-Verses. Helsinki, 1951 (= FFC, 139).
217. *B. Stephan.* Studien zur russischen častúška und ihrer Entwicklung. München, 1969.
218. *G. Struve.* Some observations on Pasternak's ternary metres.— In: «Studies in Slavic linguistics and poetics in honour of B. O. Unbegaun». N. Y. 1968, p. 227—244.
219. *C. F. P. Stutterheim.* Poetry and prose, their interrelations and transitional forms.— «Poetics. Poetyka. Поэтика», I. Warszawa, 1961, str. 225—237.
220. *K. Taranovski.* The identity of the prosodic bases of Russian folk and literary verse.— In: «For R. Jakobson». The Hague, 1956, p. 553—558.
221. *K. Taranovski.* Metrics.— In: «Current trends in linguistics, v. I: Soviet and East European Linguistics». The Hague, 1963, p. 192—201.
222. *K. Taranovski.* The sound texture of Russian verse in the light of phonemic distinctive features.— IJSLP, 9 (1965), p. 114—124.
223. *N. Trubeckoj.* W sprawie wiersza byliny rosyjskiej.— «Prace ofiarowane K. Wójcickiemu». Wilno, 1937, p. 100—110.
224. *N. Trubetzkoj.* Three philological studies. Ann Arbor, 1963: О метрике частушки (1926), стр. 3—22; К вопросу о стихе «Песен западных славян» Пушкина (1937), стр. 55—67.
225. *B. O. Unbegaun.* Russian versification. Oxford, 1956.— Рец.: *Б. В. Томашевский.*— ВЯ, 1957, № 3, стр. 127—134.
226. *J. Veyrenc.* La forme poétique de Serge Esénin. The Hague, 1968.
227. *J.-B. Woodward.* Rhythmic modulations in the dolník trimeter of Blok.— SEEJ, v. 12 (1968), p. 297—310.
228. *J. Woronczak.* Statistische Metoden in der Verslehre.— «Poetics. Poetyka. Поэтика», I. Warszawa, 1961, str. 607—624.

«Slavic poetics: essays in honor of K. Taranovsky», The Hague, 1973. Статьи: *Б. Я. Бухштаб.* К вопросу о связи типов русского стиха со стилями произношения; *С. И. Гиндин.* Брюсовское описание метрики русского стиха...; *В. В. Иванов.* Из наблюдений над 4-стопным ямбом современных поэтов; *Р. О. Якобсон.* Об односложных словах в русском стихе; *П. А. Руднев.* Из наблюдений над стихом А. Блока; *В. Е. Холшевников.* Случайные 4-стопные ямбы в русской прозе; *J. Bailey.* The accentual verse of Majakovskij's «Razgovor s fininspektorom o poèzii»; *A. Žovtis.* On the problem of rhyme in the structure of modern Russian verse.

В. С. Баевский. Стих русской советской поэзии. Смоленск, 1972.

Б. Я. Бухштаб. Об основах и типах русского стиха.— IJSLP, 16 (1973), p. 96—118.

Б. П. Гончаров. Звуковая организация стиха и проблема рифмы. М., «Наука», 1973.

Д. Д. Ивлев. Ритмика Маяковского и традиции русского классического стиха. Рига, 1973.

J. Bailey. Some recent developments in the study of Russian versification.— «Language and style», 5 (1972), p. 155—191.

J. Bailey. The epic meter of T. G. Rjabinin as collected by A. F. Gilferding.— «American contributions to the VIIth International Congress of slavists», v. I, p. 9—32. Hague, 1973.

R. G. Jones. Language and prosody of the Russian folk epic, Hague, 1972.

Дополнительная литература (1972—1973)

G. S. Smith. Bibliography of Soviet publications on Russian versification since 1958.— In: «Russian Literature Triquarterly», 6 (1973), p. 679—694.

СОКРАЩЕНИЯ

ВЛ — «Вопросы литературы».

ВЯ — «Вопросы языкознания».

РСПиСт — Русская, советская поэзия и стиховедение. М., 1969 (МОПИ им. Н. Крупской).

РЛ — «Русская литература».

ТСт — «Теория стиха». Л., «Наука», 1968.

«Семиотика» — «Семиотика. Труды по теории знаковых систем. Ученые записки Тартуского гос. университета», 1962 г. и след.

УЗ — «Ученые записки...»

IJSLP — «International Journal of Slavic Linguistics and Poetics». The Hague.

SEEJ — «Slavic and East-European Journal». Madison.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие 5

Вместо введения

Основные понятия русской метрики 11

Глава первая

Квантитативные методы в русском стиховедении: итоги и перспективы 18

§ 1—5. *Становление.* § 6. *Применение.* § 7. *Ударения.* § 8. *Словоразделы.* § 9. *Трехсложные размеры.* § 10. *Неклассические размеры.* § 11. *Рифма.* § 12. *Строфика.* § 13. *Ритм и смысл.* § 14. *Заключение.*

Глава вторая

Метрический репертуар русской лирики XVIII—XX вв. . . 39

§ 15. *Проблема.* § 16. *Материал.* § 17. *Классификация размеров.* § 18. *Общая картина.* § 19. *Группы размеров.* § 20. *Ямбы.* § 21. *Хореи.* § 22—23. *Трехсложные размеры.* § 24. *Отступление о дактилических окончаниях.* § 25. *Неклассические размеры.* § 26. *Заключение*

Глава третья

Ямб и хорей советских поэтов 76

§ 27. *Проблема.* § 28. *Материал.* § 29. *К построению языковой модели: отступление о ритмическом словаре прозы.* § 30—31. *4-стопный ямб.* § 32—33. *4-стопный хорей.* § 34—35. *5-стопный ямб.* § 36—37. *5-стопный хорей.* § 38. *6-стопный ямб.* § 39. *3-стопный ямб.* § 40. *6-стопный хорей.* § 41. *Другие размеры.* § 42. *Заключение*

Глава четвертая

Трехстопный амфибрахий и трехстопный анапест в XIX и XX в. 126

§ 43. *Проблема.* § 44. *Материал.* § 45—48. *Оговорки к интерпретации: разметка ударений и словоразделов.* § 49—53. *Речевая модель и языковая модель; сравнительная емкость размеров.* § 54—56. *Схемные ударения.* § 57—61. *Словоразделы.* § 62—66. *Сверхсхемные ударения в метрическом слове.* § 67—69. *Сверхсхемные ударения в метрической строке. Формула ритма трехсложных размеров; анакруса.* § 70. *Аналогии с двухсложными размерами* (§ 71. *Анакруса.* § 72. *Схемные ударения.* § 73. *Сверхсхемные ударения.* § 74—77. *Словоразделы.*) § 78. *Заключение*

Глава пятая

Трехиктный дольник 220

§ 79. Проблема. § 80. Отступление об эволюции русского стиха. § 81—82. Материал. Модель. § 83—86. Ритмические формы. § 87—88. Анакрусы. § 89—90. Словоразделы. § 91. Сверхсхемные ударения. § 92—94. Генезис дольника. § 95—98. Эволюция дольника. § 99—102. Типология дольника. § 103. Заключение

Глава шестая

Четырехиктный дольник 245

§ 104. Проблема. § 105—106. Материал. Модель. § 107. Оговорки к интерпретации. § 108—111. Ритмические формы. § 112—117. Типология дольника. § 118—120. Генезис и эволюция дольника. § 121—122. Выразительное значение ритмических форм. § 123. 3-иктный дольник в контексте 4-иктного. § 124. Заключение

Глава седьмая

Тактовик в поэзии XX века 294

§ 125. Проблема. § 126. Тактометрическая теория. § 127—128. Тактометрическая практика. § 129—131. Определение. Оговорки к материалу. § 132—133. Строение тактовика. § 134—135. Генезис тактовика. § 136—137. 2-иктный тактовик. § 138. 3-иктный тактовик. § 139—141. 4-иктный тактовик. § 142—144. Отступление о метрической основе стиха. Проблема пеонов. § 145. Заключение

Глава восьмая

Тактовик в народном стихе и его литературных имитациях 352

§ 146—149. Проблема. § 150—155. 3-иктный народный стих: его типология. § 156—161. 3-иктный народный стих: его ритмика. § 162. 2-иктный народный стих. § 163. 4-иктный народный стих. § 164—166. Литературные имитации: силлабо-тонические размеры. § 167—174. Литературные имитации: тактовик. Отступление о ранних и поздних системах стихосложения. § 175. Заключение

Глава девятая

Вольный хорей и вольный ямб Маяковского 372

§ 176. Проблема. § 177. Материал. § 178. Оговорки к интерпретации. § 179. Соотношение метрики, силлабики и тоники. § 180. Метрика. § 181—182. Ритмика ударений. § 183. Ритмика словоразделов. § 184. Лесенка. § 185. Стиховые окончания. § 186. Строфы. § 187. К истории размера. § 188. Заключение

Глава десятая

Акцентный стих Маяковского 398

§ 189. Проблема. § 190. Материал. § 191—192. Оговорки к интерпретации. § 193—194. Объем стиха. § 195—198. Внутренний ритм. § 199. Анакрусы и окончания. § 200—201. Лесенка. § 202. Метрическая композиция. § 203—204. Поэмы и малые стихотворения. § 205—208. Маяковский и его современники. § 209. Заключение

Заключение 469

Библиография 471

Сокращения 485

Михаил Леонович Гаспаров

СОВРЕМЕННЫЙ РУССКИЙ СТИХ

Утверждено к печати
Институтом мировой литературы
им. А. М. Горького
Академии наук СССР

Редактор *Л. М. Стенина*
Художник *Н. В. Илларионова*
Художественный редактор *С. А. Литвак*
Технический редактор *Э. Л. Кунина*

Сдано в набор 3/X 1973 г.
Подписано к печати 12/V 1974 г.
Формат 84×108[1]/32. Бумага типографская № 1.
Усл. печ. л. 25,62. Уч.-изд. л. 26,6.
Тираж 10 000. А-02112. Тип. зак. 2980.
Цена 1 р. 80 к.

Издательство «Наука»
103717 ГСП, Москва, К-62, Подсосенский пер., 21

2-я типография издательства «Наука»
121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 10

СПИСОК ОПЕЧАТОК И ИСПРАВЛЕНИЙ

Стр.	Строка	Напечатано	Должно быть
15	22 сн.	стилях	стихах
58	4 св.	табл. 4	табл. 3а
99	7 св.	прошло	пошло
164	4 и 7 св.	словораздел	стихораздел
223	4 сн.	стасть	страсть
231	12 св.	4ж	4Ж
240	7 св.	ткани,	ткачи
250	12 сн.	1.222.?	1.122.?
311	4 сн.		
320	11 сн.	сновиденьям	сновиденью
325	18 сн.	2.3	2.3.
331	8 сн.	1.332.	1.В32.
381	5 сн.	Гейдайге	Гедайге
407	4 сн.	ударной	ударений
450	18 св.	вместите	вмесите

Гаспаров М. Л.